ГРАДАЦ 17/18 '77

Часопис за књижевност, уметност и културу
Година 5,
јули — октобар 1977. година
Редакција:

Лепосава Милошевић, Милијан Милошевић, Томислав Ђурђић, Милован Урошевић, Радован М. Маринковић, Миладин Вукосављевић, Владан Тошић,

Главни и одговорни уредник:
Томислав Ђурђић

Секретар редакције:
Бранко Кукић

Дизајн:
Миле Грозданић

Овај двоброј припремио:
Бранко Кукић

Превод са француског:
Рада Ђукић

Превод са словеначког:
Радивоје Ђекић

Издавачки савет:
Драгиша Петровић, Миломир Петровић, Добривоје Благојевић, Миленко Пајић, Гојко Вујиновић, Томислав Ђурђић, Миле Мојсиловић (председник).

Градац излази шест пута годишње у двомесечним свескама. Цена једног броја износи 10 динара. Цена овом двоброју је 80 динара. Годишња претплата 60 динара. Жиро рачун: 61300-603-981 (за „Градац"), Дом културе Чачак. Издаје Дом културе Чачак, Трг устанка 1.

Штампа: РО „КУЛТУРА" — ООУР „Слободан Јовић", Београд, Стојана Протића 52.

Рукописе слати на адресу: Дом културе Чачак, редакцији часописа **Градац**, Трг устанка 1, 32000 Чачак. Телефон 42 263. Рукописи се не враћају.

САДРЖАЈ

Зашто Медиала?

Као и на почетку века када је у циришкој улици Шпигелгасе, у једној кафани, створена **Дада**, та рушилачка рука нове уметности, готово пола века касније, 24. новембра 1957, у Београду се, у кафани „Руски цар", чудном инверзивном игром, ствара група **Балтазар** (доцније **Медиала**), започињући интегралну мисао једног испарцелисаног доба. Група младих интелектуалаца, осетивши еуфорију распада вредности и прокања традиције, открива у својој повезаности са светом и у својој лектири упоришне тачке човековог духа преко којих ће, у непрекидном прожимању, убележити и учврстити своју **медијалну тачку**, тачку по интенцији аналогну Борхесовој тачки Алеф (у којој су сажети сви простори и сва времена), тачки Омега Тејара де Шардена, надреалистичкој Тачки духа, да би се све спојиле у једној тачки недогледа перспективе прошлог и будућег духовног пространства. Тако се дух **Медиале** протеже од „почетног стања света", преко средњевековља и ренесансе, до модерног сликарства и тренутног стања света. **Медиала** постаје парабола, стуб светске мисли.

Најзад, нису ли се у **Медиали**, у њеној медијалној тачки, спојили мистично осећање средњевековља и научна снага ренесансе, урански нагон за вечним обнављањем и соларни принцип снаге и реда? Ако је „Традиција преношење идеје бити у њезином врховном савршенству" (Елемире Зола), и ако „највише од бити значи јединство", онда је **Медиала** — Традиција.

Мисао „јединства супротности" (**coincidentia oppositorum**) Николе Кузануса била је идеја водиља овог несвакидашњег друштва стваралаца. Касније ће, на страницама каталога једне њихове ретроспективне изложбе, у Елијаровом стиху „Нађимо заједнички језик, о моја супротна браћо!" наћи смисао свог духовног дружења и мисао о интегритету супротног биће њихова вечна мисао (и само име групе настало је једном глављуртићевском магијом екстрема — мед и ала!).

Овај број **Градца**, овај зборник о **Медиали**, има намеру да сакупи на једном месту текстове који у себи носе дух **Медиале**, њену филозофију и уметност. Настојали смо да поред афирмативних мишљења о **Медиали** објавимо и она супротна. Чини нам се да поларитет мишљења о **Медиали** говори, само у прилог њеној вишеслојности, вишезначности и обухватности.

Напоменимо да овде први пут објављујемо текстове Оље Ивањицки, Ирине Суботић, Марије Благојевић, Марије Чудине, Леонида Шејке, Мира Глављуртића, Драгоша Калајића, Синише Вуковића, Владана Радовановића, Пеђе Ристића, Патрика Валдберга, Ђорђа ди Ђенове и Етиамбла.

Убеђени смо да овај зборник има својих пропуста. На будућим је истраживачима **Медиале** да својим приступом прошире нека мишљења која су овде само наговештена. Коначно, поред тога што је већина сликара **Медиале** данас у златном врху европског сликарства, жеља да се поново проговори о **Медиали** јесте и пут ка једној могућој Новој **Медиали**.

О Медиалном сликарству

Миро Главуртић

□

Медиално сликарство ће сјединити све партикуле које су биле осамостаљене у овом аналитичном периоду. У својој структури имати све елементе који су били раздвојени. То медиално сликарство користиће сва искуства и сва открића до којих се дошло са ма које сликарске парцеле овог времена.

Од претходне медиале сликарство се гранало по линијама својих саставних елемената. Ово је подразумевало цепање ткива медиалног сликарства ренесансе; у крајње аналитичном периоду имамо такво сликарство ограничено оквирима једног елемента, који савршеном интолеранцијом острањују честице других елемената. Долази се до аскезе изолованих делова, а они зачудно се крсте и затварају у нове псеудосинтезе и квазиинтегритете. Али све то „колористичке синтезе", сви ти „субјективни интегритети" и сва та „апсолутна сликарства" су најобичније заблуде афирмисаних гранула. Често су изоловане у низу између два супротна пола. Позитивитетни екстрем је Маљевич, негативитетни — Дали.

Овај дисконтинуитет разноликости сликарства, ове разасуте елементе, Рид је видео као дисконтинуитет прстенова — коничног сегмента, који су разасути на једном просторном одсечку. Медиала је јединствена кичма, око које ће опет, као око заједничке осе, бити поређани ти, засад, раздвојени прстенови.

Терминима **позитивитет и негативитет** замењујемо изразе рационално, егзактно, објективно; ирационално, емоционално, субјективно. Знање, техника, конструкција су из домена позивитета. Машта је негативитетна категорија. Свако уметничко дело нужно подразумева суделовање и позитивитета и негативитета. Њихова савршена равнотежа, равнотежа поларитета на сваком делу слике, на сваком насликаном предмету, унутар свих састојина, чине ту слику медиалном. Ово је услов квалитета слике, којег још одређују квантитети, у слику унесених, поларитетности.

Дивергентне силе које су расцепале ткиво медиалне слике, условиле атомизацију, осамосталиле састојине, размакле су полове на једну дистанцу, довољне да обујме све модерно сликарство. И како што су изоловани делови ширени, стварајући посебно сликарство, тако су поларитети јаче истицани, појављујући се у чистијем виду. Позитивитет се јасно презентира у сликама Маљевича, Мондријана, Вазарелија, негативитет у сликама Далија, Ерста, Олбрихта. Са једне стране савршено рационално сликарство, са друге савршено експресивно. Надреалисти су ишли по црти сна, ирационалног, параноје. Теоријом аутоматског настојали су да се ослободе логике и контроле разума. Али да би се чињенице, слике, појмови истргнули из конвенционалног оквира, довели у нов нелогичан однос, који ће бити најактивнијег дејства нужан је елемент позитивитета, а он ће бити достатан, ма у којој мери био, да у пароксизму негативитета оплоди клицу Медеале. И, заиста, надреализам се у свом другом периоду окренуо лицем к Медиали. Апстрактни су ишли супротном полу, по линији конструкције, рационализма, егзактног, али уз чињеницу да је креација и њен механизам још несазнајан и у корену негативитетан то и „апсолутно сликарство" бива ефемерно. Њих, апстрактне, су „могле узнемиравати хемијске формуле, нацрти геометријских планова или простора, арабеске једначина, графизми сеизмографа или осцилографа". „Кристална или органска структура микрофотографије", која је за њих извор инспирације еквивалентан „планини **Saint Victore**", савијала је линију њихове алијенације од стварности.

Фотографија се, дакле, показује као медиални медијум. Додирују је на самом врху позитивитета и на самом крају негативитета. Дали назива своје слике „фотографије бојене руком", а Олбрихт тежи ка супер-фотографској верности.

Честице ткива медиалног сликарства, распршеног и репулзивног међу собом, телескопиране су и указују на своју целовитост, чак шире миражу своје супрем-

ности не само у односу на другу чест већ и бића сликарства из чије су структуре истргнути. На тим исецканим парцелама цветали су нови, невиђени цветови, често веома једноставни. Сетимо се Маљевичевих, Мондријанових, Клинових, Матјеових, Мироових и многих других слика направљених најшкртијим средствима, често највећом виртуозношћу, која је чин креације поклапала са малим временским делом у коме живи партикула атомизиране личности. Било је савршено дрско те рудименте проглашавати вишом врстом и парцијалном визијом замењивати тоталну свест и поред давне истине да **In omnibus partibus relucet totum** и да свет безграничног малог почива на два супротна и комплементарна терета, као што над јединством тих супротности почива и универзум. Репулзија елемената медиалног сликарства, које је у својој структури и разним видовима сједињавало поларитете, као што, аналогно, јединство поларитета јесте презентирано у раним видовима у одсечку мере човека — домену медиалног сликарства, показала је да унутар одвојених елемената још увек можемо наћи ликовне елементе поларитета од два Маљевичева геометријска лика — квадрата и круга, први је позитивитетан а други је негативитетан. Бело према црном сигнифицира такође поларитетну супротност. Јако контрастирање прати демедиализирање, јер су на медиалној слици равномерно распоређени поларитети по свим деловима, на сваки предмет, и нису евидентни на први поглед, док са аналитичким периодом — процесом демедиализирања у којем се елементи медиалног сликарства раздвајају, контрасти бивају евидентан вид поларитетног спрега. Развијање осамостаљених делова повлачи са собом и раст поларитета унутар њих и који се сада појављују у виду јаких контраста. Тако имамо код Сезана колористичке контрасте, код Маљевича „црно на бело", а Вазарели каже да „само највећи контрасти трају"; надреалистички, најнеочекиванији, најсаблажњивији и страхом инспирисани сусрети супротних ликова су такође вид јасних поларизирања.

Слику, насталу на малој њивици парцијалне визије, створену од чести атомизиране личности усмерене специјализацији, можемо упоредити са најупрошћенијим обликом живота. Медиалну слику, креирану по уметнику који на заједничкој спиритуалној ничми држи целовиту своју личност, свој генији, који је универзалан, који сажима разне видове поларитета, ту медиалну слику, можемо упоредити са бићем које у својој стуктури садржи те једноставније облике.

Једна овако упрошћена слика, упрошћена елиминацијом елемената слике, могла би нам се свидети по линији наше властите поларизације. Уколико нам се нису свиђале разлог је био исти, али у репулзији личности били смо на некој другој тачки.

Шетање по разним парцелама и узбирање разних цветова, што у модерном сликарству одговара пролажењу кроз фазе, одговора току личности која је кроз време одмотавала пантљику са гранулама узрњене индивидуалности.

Вермер је био медиални сликар. Један чајник са неке Вермерове слике, да би био онако насликан, морао је асимилирати велики део сликарева знања и његове страсти (позитивитетног и негативитетног) и оваплотити их у себи да би еманисали пред примаоцем.

Тако се прилазило сваком детаљу, који је одабиран једним савршено сензибилним нервом.

Није ли се експресија утискавала у материју и предмете тих ентеријера као у свој лежај и импресија целом површином облагала тело експресије.

Свакако да није било раздора између спољњег и унутарњег.

Ентеријер је жанр о том миру субјекта и објекта.

Све је на тим сликама величанствено, мирно, а мир је атрибут Медиале.

Сваки предмет из тих Вермерових ентеријера еманише медиални дух. Сваки тај предмет сликан је са стрпљењем

и љубављу; сваки део до последњег „малог жутог дела зида са настрешицом" којим је била опседнута једна Прустова личност.

Стрпљивост и минуциозност, с којом су радили стари, медиални мајстори, резултирана је уравнотежењем поларитета унутар њихове личности.

Медиални генији није атомизиран и парцијалне визије се не потиру. Он не слика „разарајући почетну идеју", како је Брак дефинисао ток креације.

На сликама једног медиалног Вермера не примећујемо, на први поглед, укрштање поларитета, али позитивитетни Вазарели налази да је Вермер веома близу апстракцији, док негативититени Дали, опет у Вермеру, открива плодно врело параноичних сензација и инспирација.

Вермер је тако постао сликарско оваплоћење Медиале која се искрила на самим екстремима модерног сликарства. По сили аривистичке природе модерна сликарства су настојала да нађу свој корен у дубини времена и скоро увек су успевала да га нађу у неком медиалном сликарству у чијој структури је заиста био али не изолован.

Апстрактно сликарство је успело да нађе свој корен у Платоновом Filebu. Са Filebom Платон коначно напушта теорију mimesis (повођења). Ово се дешавало на крају античке медиале и у Filebu се руши теорија о лепоти као о хармоничним пропорцијама.

Човек је медиална константа. Мере и пропорције означују се у медиалној уметност. Са демедиализацијом руше се мере. У медиалним сликама увек је присутан или се осећа присуство човека. Но, све фигуративне слике нису истодобно медиалне. Не заборавимо на хармонију поларитета.

Изједначење социјалних јединица претходно подразумева њихово медиалисање (не нивелисање!).

Делатност и контемплација имају различите поларитетне ознаке. (Спрег негативитета и позитивитета замењује разне дуализме и антиномије).

Нови долазећи хуманизам имаће у медиалном сликарству и уметности најадекватнију паралелу.

Данас је већ формирана претходница Медиализма и медиалне уметности.

Човек ће опет ући у слике и биће постављен, свесно или спонтано, у однос према евидентним или латентним силама поларитета, + и —, објективирајући њихов стварни однос у свету физичког и духовног.

На примеру човека још једном ћемо показати како је медиално сликарство једне претходне Медиале распадано.

По линији негативитета он се најпре издужује. Тинторето, Ел Греко, Дали. Ово издуживање прати увијање у барокну форму која тежи једном аморфном облику. Главу једног Далијевог аутопортрета још само потпорни штапови држе у мало ширем оквиру облика главе. Сви облици теже на негативитетном облику — екстрему — карфиолу.

Карфиол је Далијева параноична опсесија. Гледајући Вермерову „Везиљу" Дали је дошао до спознаје да су облици карфиола и рога носорога апсолутни облици. Са друге, позитивитетне стране, обожавају се геометријске форме, па тако и антропоморфни облици бивају трансформирани у кубусе и геометријске ликове.

Тако је на примеру медиалног мотива показано цепање медиале.

У времену декаденције античке уметности, у периоду распада античке медиале, облици скулптура клизе негативитетном линијом, а облици позитивитета се афирмишу у поменутом Платоновом делу. У том делу Платон на уста Сократа говори о лепоти „равне линије и кривуље и површине или на, по њима, произведена крута тела блањалицом и равналима и кутомерима" и те облике претпоставља „лепоти облика живих бића". Ово је линија позитивитета.

Човек је медиала између свести и природе, макрокосмоса и микрокосмоса и сликарство Медиале га нужно подразумева.

А сада ево наговештаја будућег медиалног сликарства: Де Кирико се враћа духу старих мајстора. Дали негативитет мотива Атомске Леде уравнотежава позитивитетом златног броја Лукаса Палијолија. Позитивитет физике уравнотежава негативитет метафизике у својој новој фази. — Нуклеарни мистицизам. У „Корпи са хлебом" негативитет форму своди на медиалну меру.

Многобројни наговештаји „повратка" указују на почетак Медиале и новог медиалног сликарства које ће по својој структури одговарати класичном — медиалном сликарству.

Већ је време да се над беспућем поставе путокази. Разбијено је давно уситњено. Медиала као феникс ускрсава из пепела.

■

Линија медиалних окупљања

Синиша Вуковић

□

Рођење Медиале не може бити обележено једним датумом. Такав датум не постоји јер се дух медиалног налази, чини се, свуда и одувек, а трагове медиалног духа, више или мање видљиве и јасне, откривамо и препознајемо на путу кроз историјско време. Исто тако, има много разлога за предпоставку да ће се нит медиалних окупљања продужити, из прошлости, преко садашњости у будућност и да ће у времену сутрашњем достићи свој прави раст и значење.

Трајно присуство медиалног духа, као једну нит, можемо открити чак и у потпуно немедиалним раздобљима људске историје и историје људског стварања. Он испуњава све одаје бића отвореног према свету и његовој мистерији. Њега налазимо чак и у делима и целовитом стваралачком опусу оних личности које су конституционално немедиалне.

На основу таквих података може се говорити о свеприсутности медиалног и о разним степенима и интензитетима засићености медиалним духом.

Творци савремене медиалне историја нису једна кохерентна група, па самим тим, нису никаква формална група. Они живе свуда на свим меридијанима и многи од њих се međусобно лично и не познају. Они немају ни свој програм у конвенционалном и прагматичном значењу те речи. Зависно од индивидуалне духовне конституције све их може раздвајати и по свему се могу разликовати. Интегритет сваке личности је полазна и средишна тачка медиалних окупљања, а апсолутни интегритет остварења обезбеђен је само креативном способношћу и енергијом, инвенцијом и талентом сваког појединца. Заједнички им је само дух медиалног и једно осећање света које називамо медиалним.

Какво је то осећање света које називамо медиалним? Медиално је напор да се разједињене и развејане безбројне човекове енергије и специфичне способности окупе, да се развијају и цветају упоредо не гушећи и не обезвређујући једна другу. То је настојање да се из ог-

ромног квантума разних података рационалне и ирационалне природе тражи квинтесенција, да се синтетизују сазнања и да се успостави јединствена вертикала примордијалних вредности која означава линију главног тока.

Због тога, медиално пре свега предпоставља опште посебном, интегрално, вишеслојно и потпуно-разједињеном, једнозначном и парцијалном. Медиално је тежња за свеобухватним, за интегритетом мисли и идеја. Под медиалним треба разумети тежњу да се у једној средишној тачки као у фокусу сусретну, укрсте и усредсреде све димензије света и удруже све енергије духа. Медиални чинови се јављају као органски делови једног конвергентног низа. Ето због чега медиално осећање света не подразумева истоветност афинитета и избор по сродности стваралачких физиономија.

Медиалисти нису група ни по изражајним средствима којима се служе. Њих не везује ни једна област стварања и њена формално-изражајна средства. Они могу бити сликари и песници, архитекти и музичари, вајари, филозофи, или било шта друго. Случај је хтео да београдски медиални круг окупи претежно оне људе који се најчешће служе језиком сликарства да би афирмисали широку скалу вредности медиалног духа. Међутим, то не значи да је језик сликарства најважнији, а још мање, да је једини језик медиалних стваралаца. Медиала уклања препреке које чине разна изражајна средства. Она не признаје посебне вредности инструментима појединих стваралачких дисциплина и одриче еснафско-занатске категорије дела. Свака медиална уметност је слободан простор за ничим неспутане игре духа, а интегритет тог простора не сме бити угрожен еснафско-занатским правилима игре.

Које су почетне, а које исходишне позиције Медиале? Поље стваралачке игре је поље живота. Уметност има за циљ да изрази тоталитет живота и због тога она у овом тренутку мора да буде напор за синтетизовањем сазнања. Интегрална уметност подразумева „очи које све виде". То је почетна позиција Медиале. Једна од многих.

Исто тако, човек мора да говори са висине свог доба, а то подразумева и синтетизовано историјско искуство. Медиала је заговорник дугог памћења. Медиала настоји да препознаје линије континуитета протегнуте кроз време, оне линије које спајају све слојеве историјског искуства са актуелним искуством.

Када буде написана општа историја медиалног духа и приказана поред другог његова темпорална димензија, видеће се да људски дух има јединствени, увек недостигнут циљ коме непрестано тежи. Медиала као оријентација предтавља покушај концентрисања напора за све будуће узлете духа. Због тога је она за сабирање искустава и континуитет, за удружено дејство свих моћи.

На позорници овог немирног века, растргнутог својим дилемама, пратимо кретање читавихројева дивергентних сила. То је процес фисије суме човекових потенција. Резултати су врло добро познати: разједињени човек разјединио је своју енергију, рашчланио способности; развијао је једне а запостављао и потискивао неке друге. То је време експерата и специјалиста.

Медиална нит се јавља као кохезиона сила историје, она сила, која се са променљивом срећом супротставља другом поларитету — процесу атомизације и дезинтеграције. Међутим, бројни фисиони процеси у уметности XX века као аутентични гласови једне цивилизације стварају грађу за будуће фузионе медиалне процесе, за синтетичне подухвате.

Истовремено, пратећи универзалне токове живота и уметности, Медиала устаје против: безличног и безобличног (аморфног), љигавог, недефинисаног, неконституисаног и оног што то никада неће бити, против партикуларног, детаљистично-специјалистичког, регионалног, провинцијског и сегментног, против бесполног, кастрираног, стерилизираног и евнухског, камелеонског и еквилибристичког, она

устаје против „хитова сезоне" и сезона уопште. Говорећи о континуитету и заланчаности мисли и идеја, она настоји да другује са вечношћу и у том напору предпоставља своју тежњу на савремености реалном стању привремености и пролазности.

Ето, због тога су њени београдски привржиеници, сви они који се баве медиалним истраживањима, једна истовремено отворена и затворена група. Медиални круг је стално отворен за оне који хоће да раде у таквој уметничкој лабораторији, да истражују и проналазе у слободним просторима духа. Медиала је затворена, одбојна и невидљива само за оне који не могу или неће да је виде, а посебно за оне који су упркос таквој својој оптици спремни да је олако прогласе невидљивом и непостојећом.

Моје значење средишног

Владан Радовановић

□

Почетком 1958. Ивањицка, Главуртић и Шејка обавештавају ме о оснивању Медиале и предлажу да под тим именом заједно излажемо. Пошто сам од 1956. изразом „средишно" означавао извесне своје активности, поставило се питање односа садржаја медијалног и средишног. Упоређивањем оба појма испољиле су се разлике које нису оспоравале сродност, али можда нису оправдавале ни заједнички наступ. Ова различитост као разлог мог неизлагања са њима била је превазиђена још изразитијим разликама између наших схватања уметности и остале уметничке климе, као ипак довољног разлога за заједничко излагање. Међутим, после I изложбе Медијале наше је размимоилажење постало изразитије, можда још више у пракси него у теорији. Иако (према једном каснијем исказу) „медијалисте не везује ниједна област", у пракси су се они везали углавном за област пластичног, посебно за сликарство. Будући да сам шездесетих година, поред осталог, имао знатно друкчије назоре и о сликарству, веома поштујући њихове идеје и рад, отишао сам својим путем.

Док су Главуртић, Шејка и Вуковић обелодањивали своје одређење медијалног, које је остало и једино — ја своје нисам. Зато ћу овде, у скраћеном виду, изнети неке неподударности у додирним тезама о медијалном, односно средишном, као и оно што је било специфично само за моје одређење средишног, и то до шездесетих година.

Гледиште да известан савремени правац, приступ у уметности као „део медијалне целине" има „нагон... да постане целина", наиме, да се сликарство двадесетог века може „схватити као увеличани делови у формалном смислу... ренесансног сликарства", делује упечатљиво, али се моје виђење истог проблема разликовало. Мислим да о елементима медијалног сликарства, из којих су наводно настали кубизам или апстракција, није у истом медијалном сликарству постојала свест као о кубистичном, односно апстрактном елементу. Формална сродност није занемарљива, али је битније значење које се формалном приписује у склопу историје ликовног мишљења. Интегралност не зависи првенствено од збира различитих типова облика присутних у једном делу. Разједињеност и подвојеност у уметности просуђују се на основу обезважења и отпадања многих критерија — међу њима и формалног — а не само на основу формалног као главног критерија. У остале, свакако, улазе: јединство објекта и идеје, степен контроле и личних одлука, критериј развоја у оквиру своје природе (тј. ликовно собом, а не о себи), заступљеност општијих визуелних принципа заједничких и за апстрактно и за конкретно, и други. Поред тога, излази да би медијално после сваког „апрешамана" било готово истог карактера, без обзира на удаљеност поларитета. Изгледа да се ништа не може догодити у апрешаману што није било садржано у медијалном добу, и да ће медијално опет сакети све што се раздвојило у апрешаману. Општи модел према којем је оно што настаје — одређено претходним, без сумње је применљив, али у уметности је такође важна и пуна свест о једном стању идеје у односу на претходно. Ако та свест, из овог освешћења о целини, види део неке претходне целине као своје могуће исходиште, не значи и да је претходна свест исти део видела као интегрисани део из којега ће се потом развити осамостаљена целина. Равнотежа емоционалног и интелектуалног, органског и геометријског, узајамне зависности јединица и целине, облика и структуре, сложеног и једноставног — није обавезно осујећена одсуством једног типа „именованог" облика (на пр. људске фигуре) у сликарству, или одсуством тематизма у музици. Целовитост не мора бити ренесансно медијална, да би избегла судбину „осамостаљеног елемента".

Људска фигура у простору са једном тачком недогледа, без обзира колико он био насељен и другим типовима облика, одводи глобалну ликовну средину слике у фигуралну посебност, целовиту, иако не тоталну. Доминантни тип лика и простора одређује ликовну средину слике тако да је њој потпуно подређен и елемент који се, изоловано посматра, може видети различитим од ликовне средине слике. Условно апстрактан исечак фигуралне слике, будући подређен и уклопљен у њену целовитост, не постоји у њој не само као апстрактна посебност, него ни као апстрактан. Тек издвајањем он се афирмише као апстрактан. Потребно је прво знати за апстрактно као посебност да би се у не-апстрактном елементу могло видети апстрактно. Ретроактивно виђење садашње свести не опуномоћује протезање подређености елемента или конструкције на подређеност читаве друге, посебне ликовне средине условно сродне природи елемента. Ако су сви облици равноправни с јединим разликом што су именовани или неименовани, онда апстрактно није подређено конкретном у начелу. Ако слика зависно од прага, угла или хтења посматрања показује или скрива апстрактно или фигурално, онда се ради о синтези једнакоправних приступа, а не о медијалном са фигуралном доминантном (Далијеве слике Galacidalla..., Mystnque de l'or).

Дакле, **латентни се пориви не поричу, али они не одређују потоње појаве као подређене претходним.**

Теза о смењивању медијалних доба и апрешамана заснована је на интерпретацији историјских дата. Предлог преиначења те тезе захтевао би опсежну, такође историјску, аргументацију, за коју овде нема довољно места. Утолико пре што би требало размотрити и музику, литературу и друге уметности да би закључци имали општије важење. У главним линијама, пошао бих од тога да се, пре него о медијалном добу, може говорити о медијалном у једном добу. Упоредо са медијалним које карактерише „коинцидирање супротности... синкретизам и мир", обично постоје и саме те супротности. Између издисаја готике и појаве маниризма једва да лежи деценија „чис-

те" ренесансе (1500-1510). У музици се тек у касном бароку развија свет о свим битнијим „супротностима" (хомофо-полифоно, једногласно-вишегласно, дур-мол, полазни тоналитет-удаљени тоналитет, дијатонско-хроматско, духовно-световно, итд.) и остварује синтеза за коју је сликарство било зрело већ у ренесанси. Али медијални барок и потоња класика пропраћени су настајањем и престајањем прво немедијалне монодије, па затим претkласике и рококоа. Чак и уметници који су припадали медијалном у једном добу пре су употпуњавали медијално са другим уметницима, него што су сами били медијални. Из Учелове заокупљености перспективом провирују пренаглашена геометризација и кубизација; некасушност боје на Микеланђеловим фрескама назначује одсутне скулптуре.

„Коинцидентиране супротности" су мање изражене у ренесанси него у уметности двадесетог века, а било је и мање упоредних токова. Да би дело данас било медијално, треба да усагласи знатно више опрека. Можда Далијева „Битка Тетуанаца" то још успева, али „Лов на туне" већ прска. Неокласицизам Прокофјева и Стравинског, најоправданији када изразитије ради са цитатима стилова као јединицама, није главно стабло развоја музике. Евентуална медијалност неокласицизма избегла је распад тиме што је одустала од обухватања свих битних супротности. Додекафонију је интегрисала, али хиперполифонију шездесетих година није могла, ова би неокласицизам укинула.

Ововремено дело не може бити медијално у истом смислу као ренесансно — тј. да обухвата у начелу све опречности, а нема смисла да буде медијално у истом опсегу као у ренесанси — тј. да обухвата опреке које и медијално у ренесанси, јер би то било понављање. Изгледа да је медијално у делима која су чинила медијално у добу — ствар прошлости. Ако је у прошлости и било медијалних дела, она сад постају готово немогућа ако се хоће да очува целовитост. Иначе, медијално ће се изједначити са нецеловитошћу. Дакле, сматрао сам, што је већа разуђеност уметности у једном времену, мање је могуће огледање медијалног у појединачном делу. Оно ће бити или разнородно, или неће обухватити све опреке. Међуположај одмерава удаљавање од медијалног. С друге стране, могу се огледати све опреке у целокупном раду једне личности; **медијално је данас могуће још кроз целокупну и комплементарну делатност личности.**

Медијално Медијале било је схватано као медијално једне уметности. Изузев овлаш поменутих „додира науке и уметности" и „тенденција спајања. . . . у аналогизовању које изражавају Рембоови обојени вокали", најчешће се посматрала историјска оса пластичних уметности. Ово не значи да се није мислило и на медијално у музици и литератури, али је битно да се о томе мислило као о медијалном у оквиру појединачне уметности, **а не као о медијалном синтезе уметности.**

Одавде се моје одређење средишног почиње знатније разликовати од освештаног медијалног. С обзиром на тежњу спровођења медијалног кроз комплементарну делатност личности, оправданост назива се делимично довела у питање. Јер, настојао сам, не да медијално постигнем у појединачном или укупном делу, већ да истражим, испитам што шире област делања духа. Супротности и неспојивости су сапостојале не бивајући укинуте — осим ако се не сматра да су то биле на разини личности која је стајала иза свих тих опрека. Шири смисао средишног би донекле био близак данашњем појму интердисциплинарног по томе колико се односи на истраживање подручја „између" постојећих медија, уз покушај да се изнађу и уведу нови, близак по томе колико се испитивало која се својства једног уметничког медија могу користити у развијању другог медија. (Развојни линови и полимедији).

С обзиром на записе снова, покушаје назначења згручула, превођења, по-

лимедијалне пројекте и вербо-воко-визуелне радове — може се говорити о средишном у другом, ужем смислу. По њему се средишно, поред означавања подручја заснованог између медија — интермедијалног (али не по Јангбладовој — Gene Youngblood — конотацији), односило и на идеју никлу између медија, подједнако удаљену од свакога од њих, и неизразиву ниједним од њих у потпуности. Средишно, интермедијално је и оно за шта не постоје медији (згручули), и оно што се налази између медија (превођења). Идеја лежи у пресеку међусобно упоредивих својстава оба медија и у њиховом односу. У првом случају је стварана, у другом — дата. У оба — на њу се указује као на неизразивост.

Истраживање својстава једног медија употребљивих у развијању другог медија испољено је у **развојним линовима** у склопу кратког есеја **Непосредно записивање поезије.** У овом раду линовни медиј, истурен у први план запажања, у ствари постаје прозиран за увиђање дискурзивног. Низови линова, знакова који се препознају без упознавања посредством легенде, кроз своје мене не остају на формалним односима, већ воде ка својеврсној „причи" облика. **Полимедијални пројекти** подразумевају известан степен преводљивости изабраних медија као услов свог остваривања, и представљају медијално (средишно) у синтези уметности, развијање и стапање појединих родова уметности и њихових медија уз важење свих критерија (објектне) уметности. Структура постављена у једном меју не саображава се другој која је унапред дата, све оне се граде и развијају истовремено, кроз контрапунктско међудејство. Организам међудејстава зависи од кореспондентности параметара медија. У развијању полимедијалног рада настојали су се увести и други односи поред паралелитета, а избегавали се симболи неодређеног сведопуштања.

Згручули су један од примера средишног као дате међуидеје. Назвао сам их по томе што се у њима пошиљке свих чула сплићу у чудну творевину, недоведену до чисте слике у смислу као у сну. Они се нису могли обновити ни у сећању на јави, а камоли оваплотити у објектном. О њима је остајао само неисказив, али препознатљив „укус". Све се дешавало као да је згручул доживљен у неком другом простору, вишедимензионалнијем него што је овај, простор свести јаве, у којем се покушавала реконструкција.

У неким **превођењима (Прелид у Ф, Фијотакбл, Шаке)** ради се о идеји интермедијалног кова која је неусмерена у погледу испољавања у једном одређеном медију. Она се појављује као медијанта употребљивих идиома израза. Може се схватити и да се изабрани идиоми узајамно преводе.

У неким се другим случајевима полази од претходно датог модела који се затим преводи. **Како ми се преводе дани** у недељи јесте једносмерно превођење речи у слику, док је **Kouttts** превођење призора у звук.

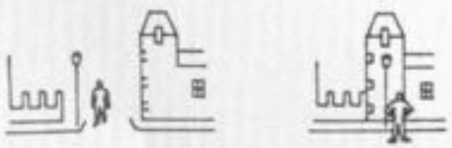
Непосредно записивање поезије

1958.

Основно збивање у Рилкеовој песми могло се укратко исказати и на следећи начин: На земљу пада ноћ, пада лист, земља пада кроз простор — све пада, само једна мека рука све то држи. Подразумева се да је овај извод мање вредан од песме. Обоје су у речима, и отуд упоредиви. Ипак, тежње пада и задржавања су веома јаке и чине окосницу песме. Издвојен из лексичких, граматичких и других својстава, опис ових тежњи да се сагледати као нешто што је и визуелно изразиво. Овим се не мисли на покушај да се Рилкеова песма другачије изрази нити илуструје, већ да се потенцијално „заједничко" језгро испољи у другом медију.

У овом лику-знану нема граматичних сувишности, али ни финеса које обезбеђује језик. Такав знак замењује више речи, али и обрнуто. Његова прецизност је условна — неподобан је да изрази све што могу речи. Смисао задржаног пада је очевиднији из песме него из горњег лика-знака.

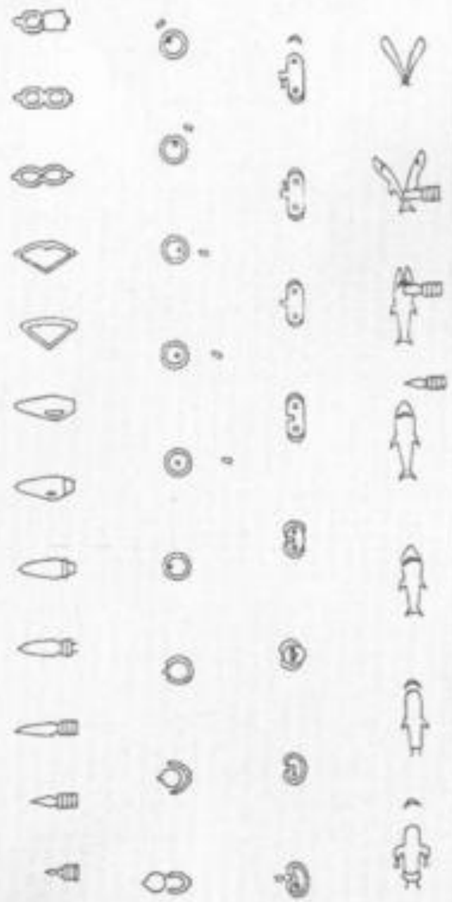
Нено друго језгро са израженијом временском компонентом и визуелно недвосмисленије, сувише би се, опет, приближило стрипу. Рецимо, она причица о једноме који је изишао из своје улице и отишао некуд, а када се вратио — његове улице више није било:



И поред веће јасноће лика због стрип-технике и врсте језгра, и у овом случају су речи, изгледа, ефикасније од лика. Знаци-ликови, једноставно, не би требало да се баве језгрима којима могу речи.

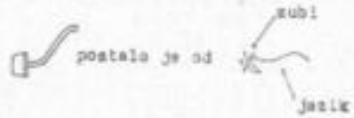
Уз евентуално задржавање компоненте времена, даље истраживање непосреднијег записивања поезије могло би се усмерити на језгра погоднија да се испоље ликовима.

Прости ликови (или мали облици од пластичне масе који се лако и брзо праве) кроз своју метаморфозу развијали би својеврсну „причу". Сваки од њих био би у зависном односу према претходном и следећем. Довољно самосвојну логику происхођења лика из лика не би морало нарушити ни повремено приближавање изразивом речима, лику који личи на познато:



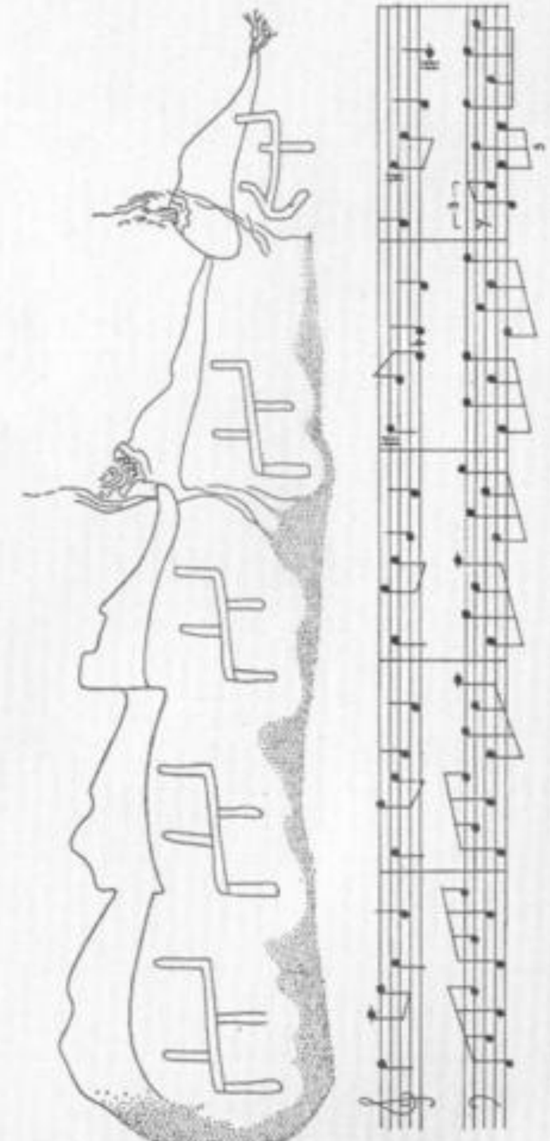
О превођењу

Често тамам да заспим, кад ме тргне узбуна због изузетне визије која ми се наметнула. Откуд она оваква, од које је представе или примисли почео низ који је до ње довео? претрагом по сећању поступно уназад откријем да је настала превођењем притиска језика о непце и предње зубе:

(1) 

Други пут, у полусну, ја сам умањени септакорд цис-е-г-б и заравнина између цис и б. Кад се пробудим, приметим да се згрчен стопалама опирем о доњу таблу кревета док теменом потискујем јастук. За умањени септакорд је везана ознака напетости, те смањена свесност у сну спремно припише напетом телу да је септакорд у којем је цис доња табла кревета, а б — јастук. Између њих је заравнина од в до б.

Поред превођења у сну, до сличне је појаве долазило и у мојим првим покушајима у компоновању. Међутим, превођења сам увидео тек 1955, компонујући Прелид у Ф. Отад сам мотрио у каквим ће све видовима да се појави. Прелид почиње мотивом давно свиране сонатине и даље се развија понављањем истог мотива у свим нижим регистрима, али тако да се сваким понављањем у мелодију помало увлачи кварење. На крају, готово не мењајући ритмичку окосницу, мотив се претапа у бунцаву мелодијску крхотину. Компонујући Прелид, сећам се да се нисам равнао према некој звучној идеји, већ према нечему што је пре у сродству са обликом уположајеним у мени у виду главнасте масе, на једном крају сужене. Зглавци на челу су глатки и једри, а сваки следећи показује трагове распадања и ђикљање неких трава:



Међутим, замисливши тај облик изведеним у материјалу, учинило ми се да ни пластично-просторна својства не би најпотпуније одговарала природи „визије". Она је могла и то да буде, али не само то. И не би се рекло да је везана за било коју фактуру (медиј) тако да би у њој била најпотпуније испољена. То не мора значити да тек треба пронаћи потпуно одговарајућу фактуру, у којој би се визија (идеја) испољила без остатка, него пре значи да је она међу-фактурног (интермедијалног) кова, рођена на месту где разни типови израза, разни родови уметности имају заједничко подручје. У неку руку, она је шема, нацрт, јер је у раздобљу пре испољавања ношена само као нешто што се постутпно укварује и постаје бунцаво. А то „нешто" допушта оваплоћење у различитим материјалима. Можда је тешко прихватити да се може доживети нешто, а да то ипак не буде облик или шта од ствари изразивих расположивим средствима. Подсећам на то да се и доживљај унутрашњег простирања сопственог тела и удова такође не може изразити на одговарајући начин, па ипак он непорециво постоји уз своја обележја извијања, разграњававања и сужавања. Доживљена шема је „као код своје куће" једино у замисли — појављивање у било којој фактури се мање или више преводи. Наведени одломак Прелида обухвата превод шеме звуком (под условом да се нотни текст одсвира) и превод шеме цртежом. Уместо што је нацртан, исти облик може бити израђен и као тродимензионалан објекат.

И овакав објекат

(3)

задржава свој смисао и као покрет који се да описати на следећи начин: одручену десну руку раширених прстију кретати улево и притом скупљати прсте у једну тачку. Затим се опружени и састављени прсти десне руке овлаш додирну са прстима леве. После додира, шаке се раздвоје и опишу облину. Мени изгледа да иста шема станује и у речи ФИЈО-ТАН--БЛ. Издуженом, капљастом облику, односно покрету шаке уз скупљање прстију — одговара ФИЈО; танкој плочици, односно додиру прстију, одговара ТАН. Облини, односно покретима шака који је описују — БЛ. Наравно, и звук би на свој начин могао подржавати визуелно, само тешко да би у том случају био и музика:

(4)

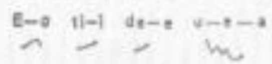
Опет, звук који је и музика ретно пружа услове за превођење. Или, ако и пружа, тај доживљај превођења изгледа исто толико неизразив колико и осећање језика у усној дупљи.

Ако је у претходним случајевима, уз искључење оних у сну, шема која се преводи изгледала у извесном смислу подједнако удаљена од својих превођења у разним фактурама, некад се чини да је она везана баш за једну одређену фактуру као средишну.

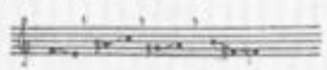
На пример, прочитам наглас:

Ego tibi debe utera.

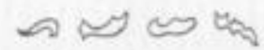
Приликом читања нагласим мелодијску страну, а замаглим обрисе речи:

(5) 

Ово се, даље, може на једну страну одвести на мелодији

(6) 

или ка кратним кретњама које се више наслућују негде у грлу него што се виде, и које би се графички могле овако представити:

(7) 

Још више би одговарало повлачење прстима по кашастој маси која не би одмах заливала траг. Шара би остајала висљива док се не исцрта до краја . . .

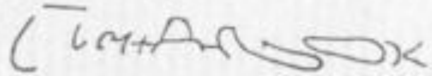
(незавршено) 1958.

Како ми се преводе дани у недељи

Да дане видим као чисте облике смета то што знам како им имена изгледају написана. Слова се мешају у виђење њиховог облика. Неке дане видим као облике за себе, а истовремено и као саставност облика целе недеље.

Понедељак почиње малом надстрешницом која се наставља у ливаду са ситном, удесно повијеном травом, каменом на средини, и нечим љигавим на крају.

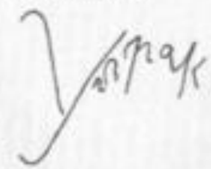
Слова су, изгледа,
утицала на овај начин



Уторак и среду видим, отприлике, овако

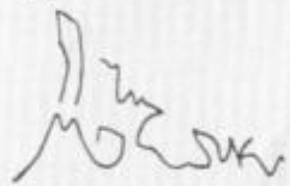
или овако

што је, чини ми се,
произишло из



Четвртак је планинаст
облик посут паламарима
од повраћаја

Слова ч, чт, тврт, су паламари, рк долази из грла, а самогласници су жућкасто-беличасти (разложено — није више то) или



Петак

или

Субота

је глатка
и од тамнијег
материјала.

или

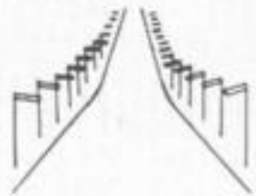
И, најзад, од недеље до недеље

Понедељак и остали дани — изузев четвртка — пад су у односу на недељу која се као црн гребен уздиже иза понедељка.
Четвртак је узвисина, а уторак — улегнуће.
Или, можда, пре овако

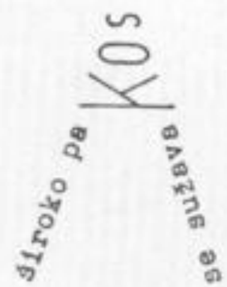
Кад погледам ово што сам нацртао, некако ми више не личи на моје виђење недеље.
1958.

Тражење речи

Тражим реч за булевар са светиљкама који се успиње



Широко, па се сужава и пење



Не може КОС — то је већ птица, нагнут и контраобавештајна служба. А треба узети у обзир и успон. Успону одговара У.

Неонске светиљке са обе стране су поновљено Т.

То подсећа на Еруна Коутса, али нека остане.
1957.

■

□

Страна 23
Коста Брадић, Едита, уље

Страна 24
Владимир Величковић, Велика глава, уље

Страна 25
Миловен Видак, Пред почетак великог суђења, уље

Страна 26
Синиша Вуковић, Слика, уље

Страна 27
Миро Главуртић, Мисионар, цртеж

Страна 28
Миодраг Ђурић-Дадо, Слика, уље

Страна 29
Оља Ивањицки, Продужена рука, уље

Страна 30
Љуба Поповић, L. Hicrodulle, уље

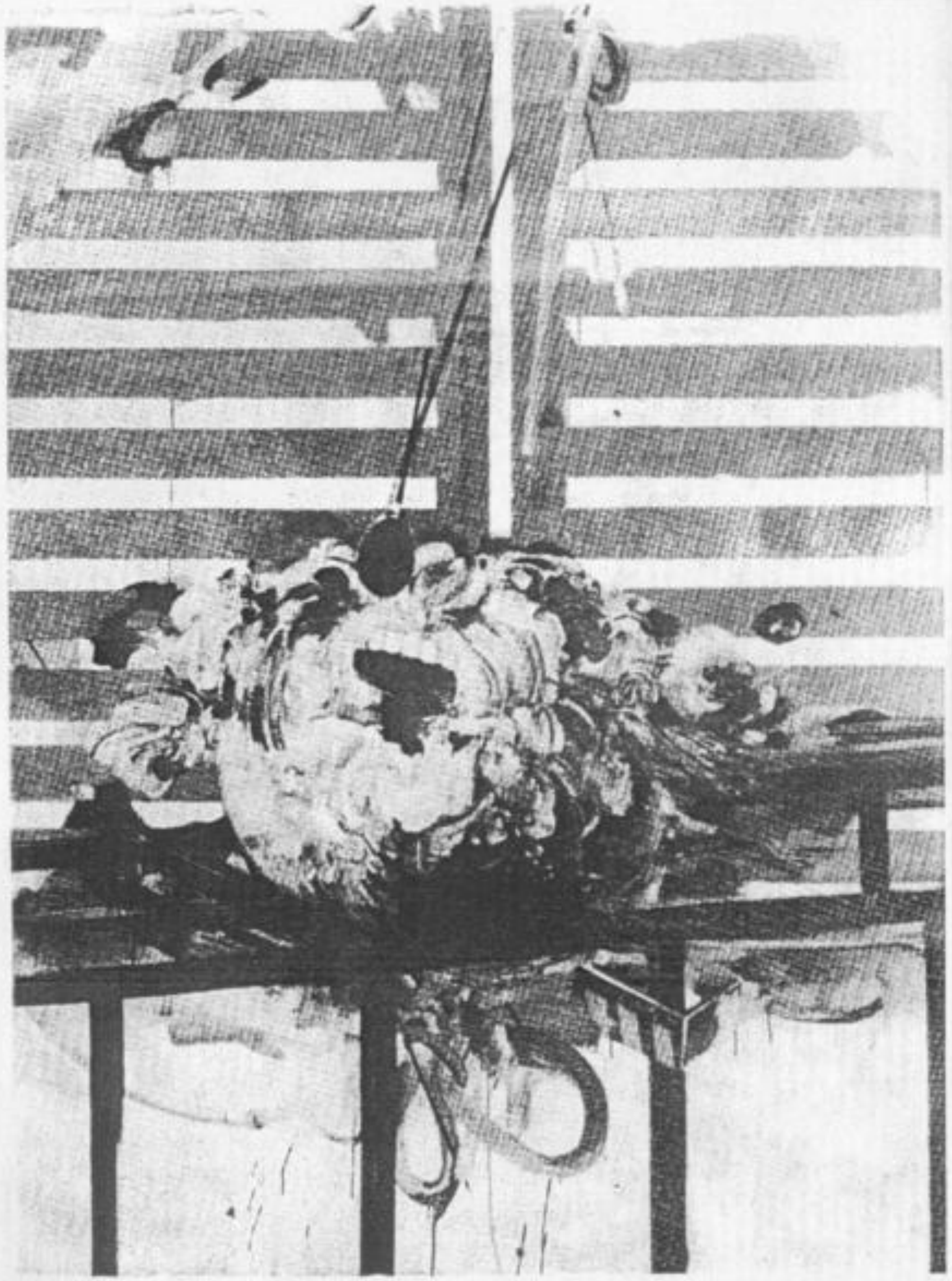
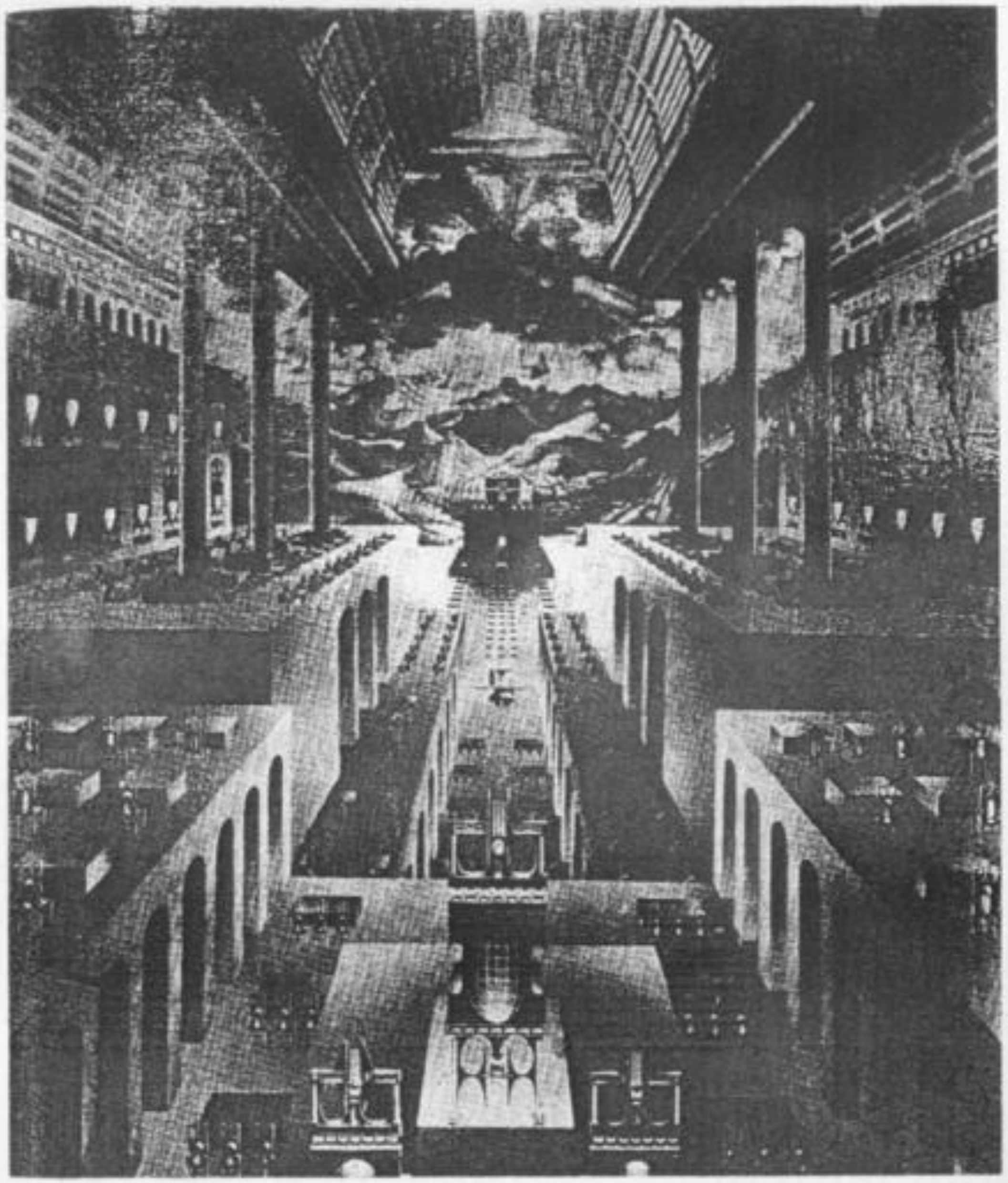
Страна 31
Светозар Самуровић, Гостинска соба, уље

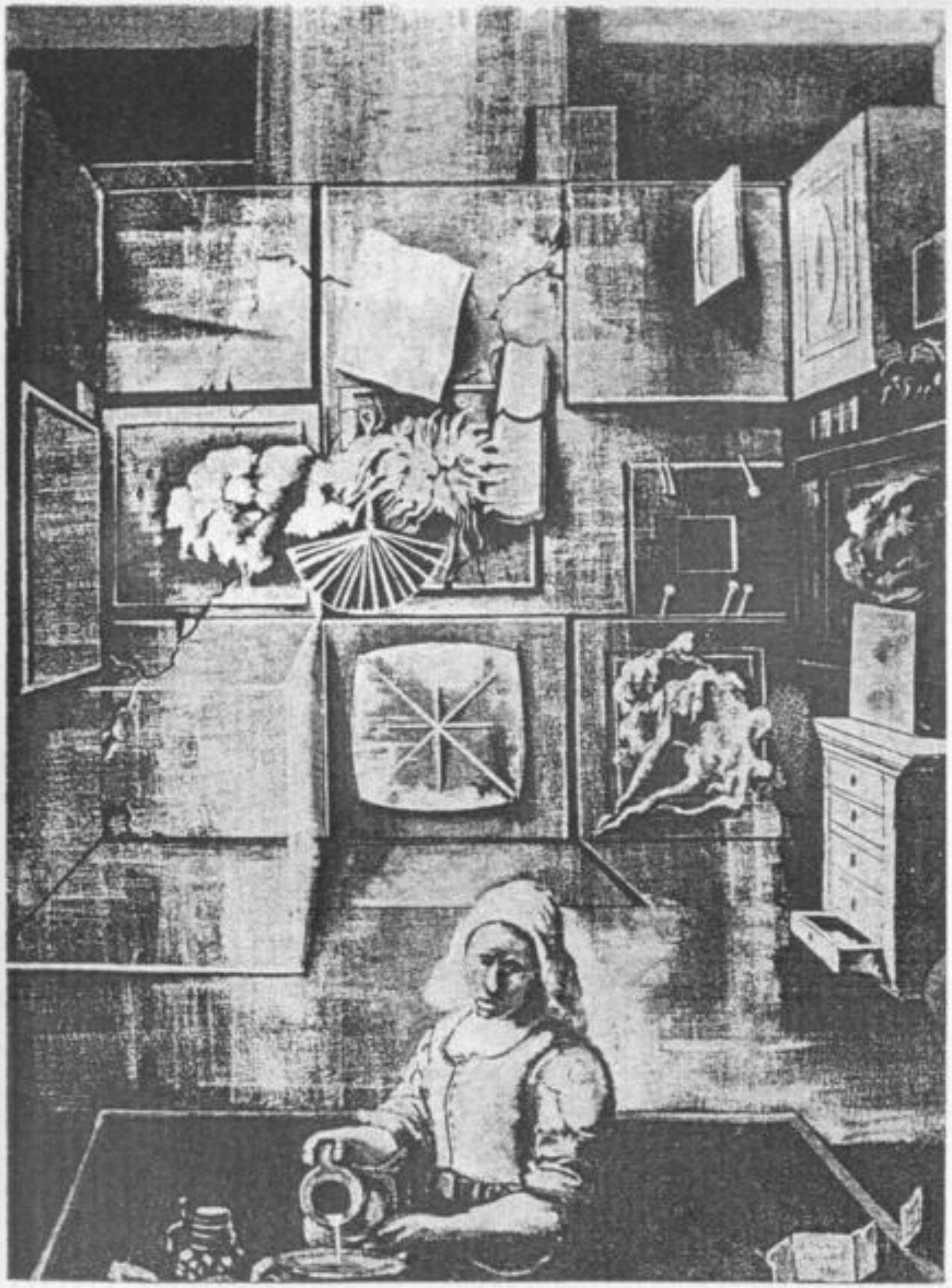
Страна 32
Милић Станковић, Ступа, уље

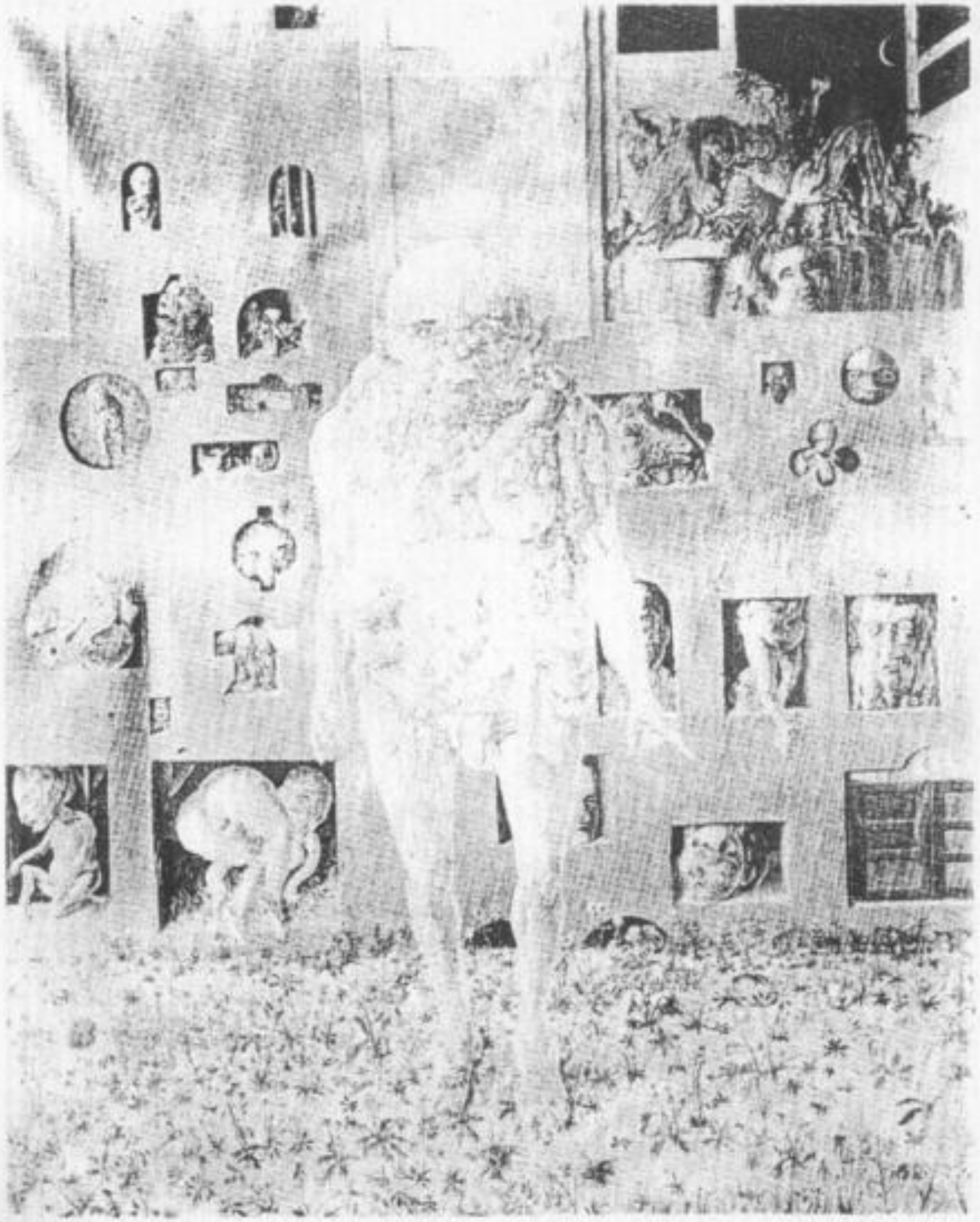
Страна 33
Урош Тошковић, цртеж

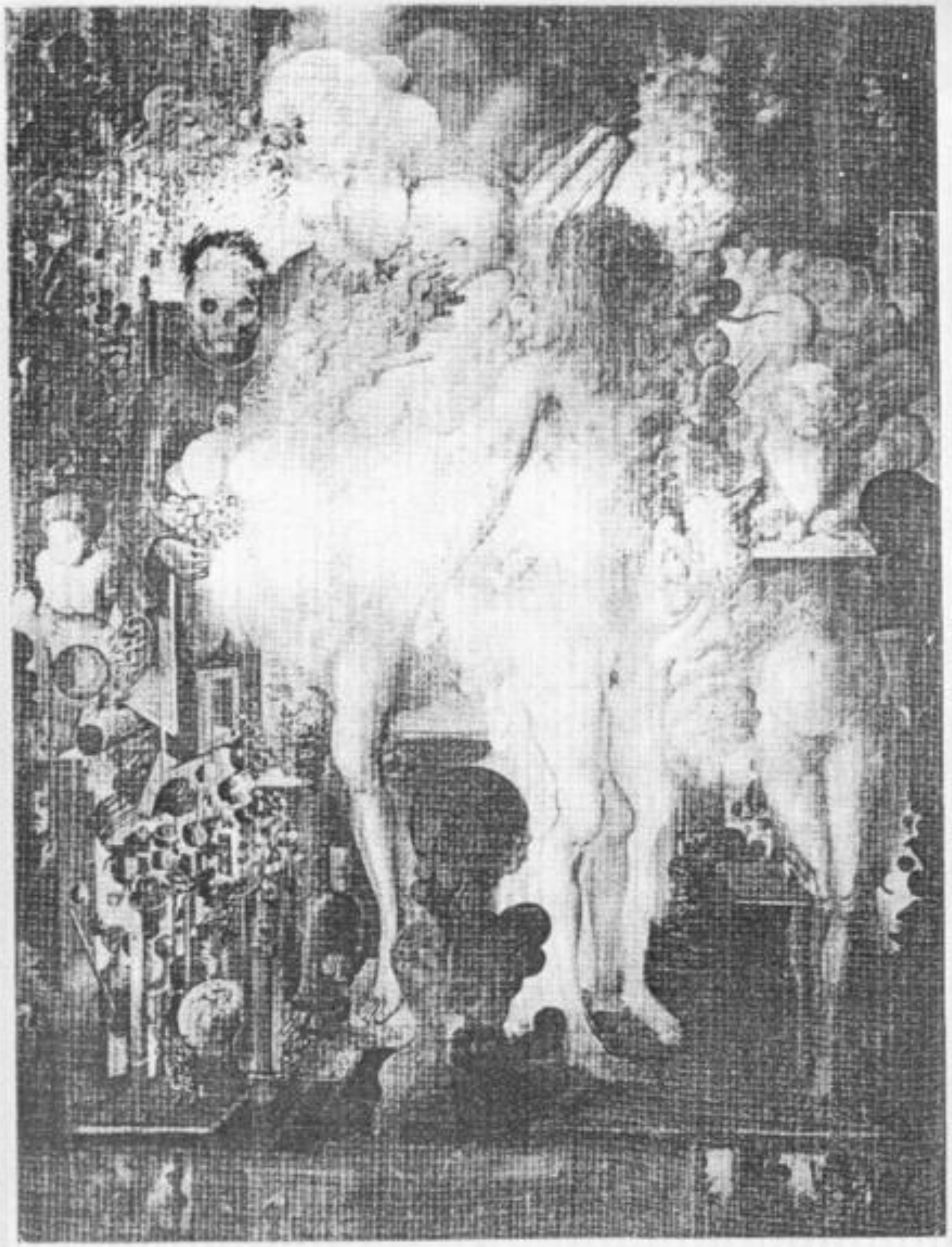
Страна 34
Леонид Шејка, Ђубриште, уље

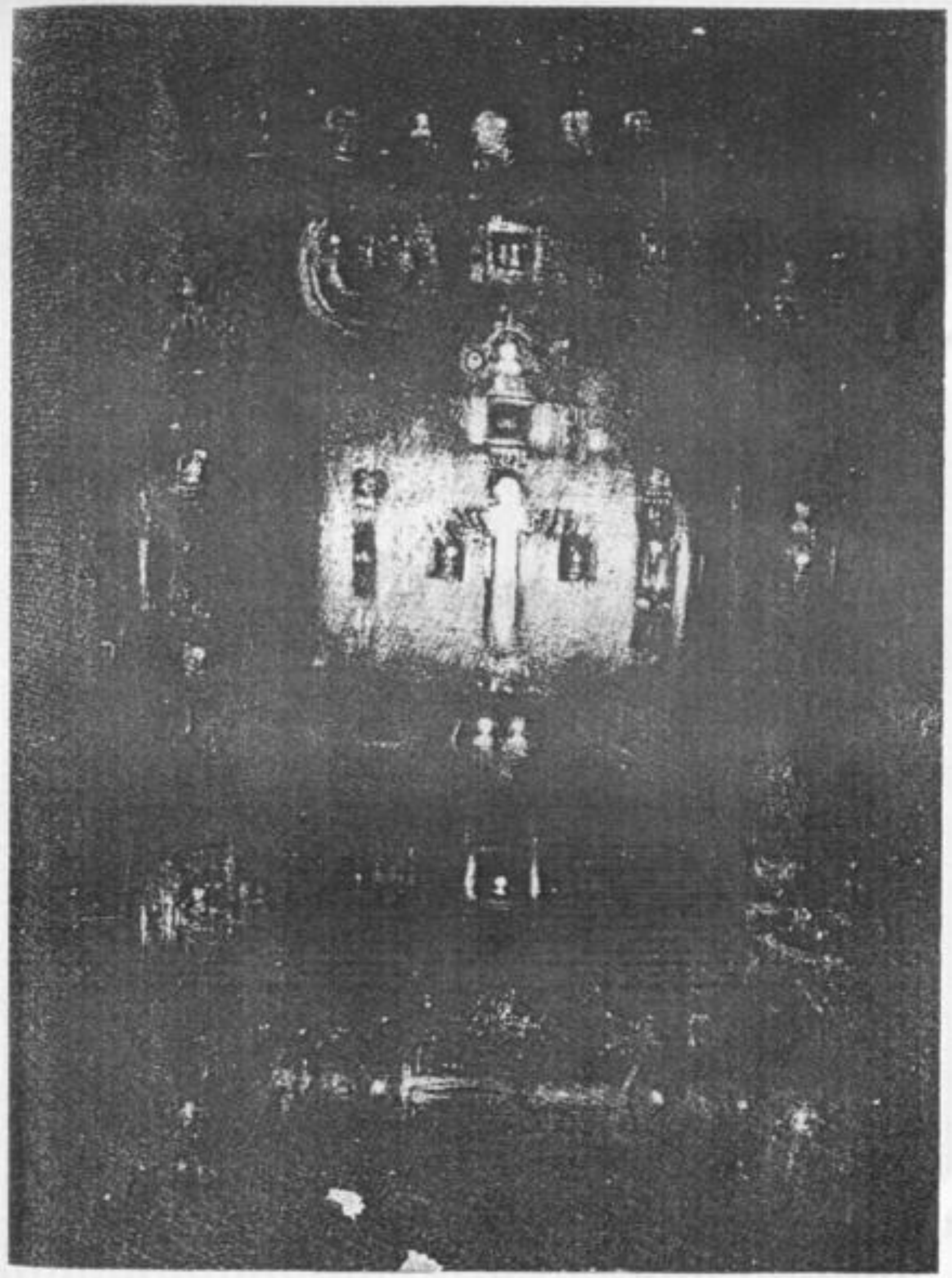
■

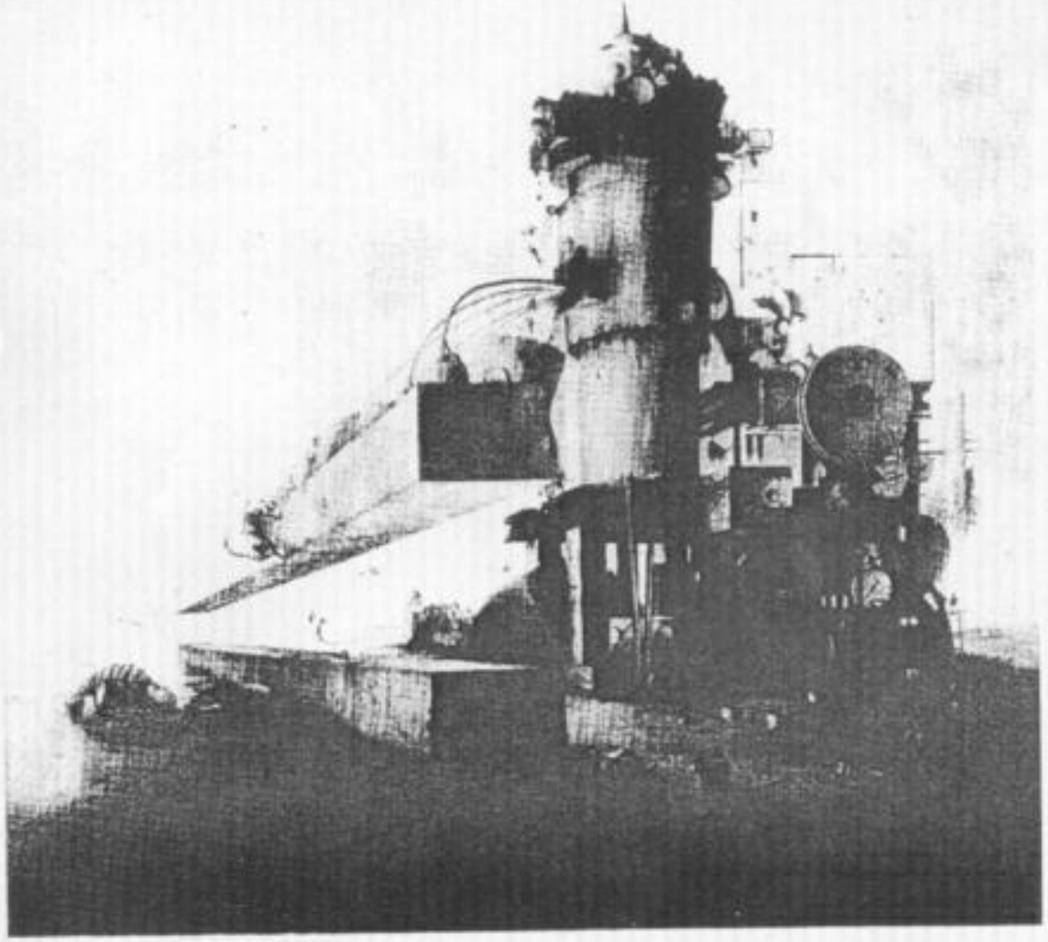



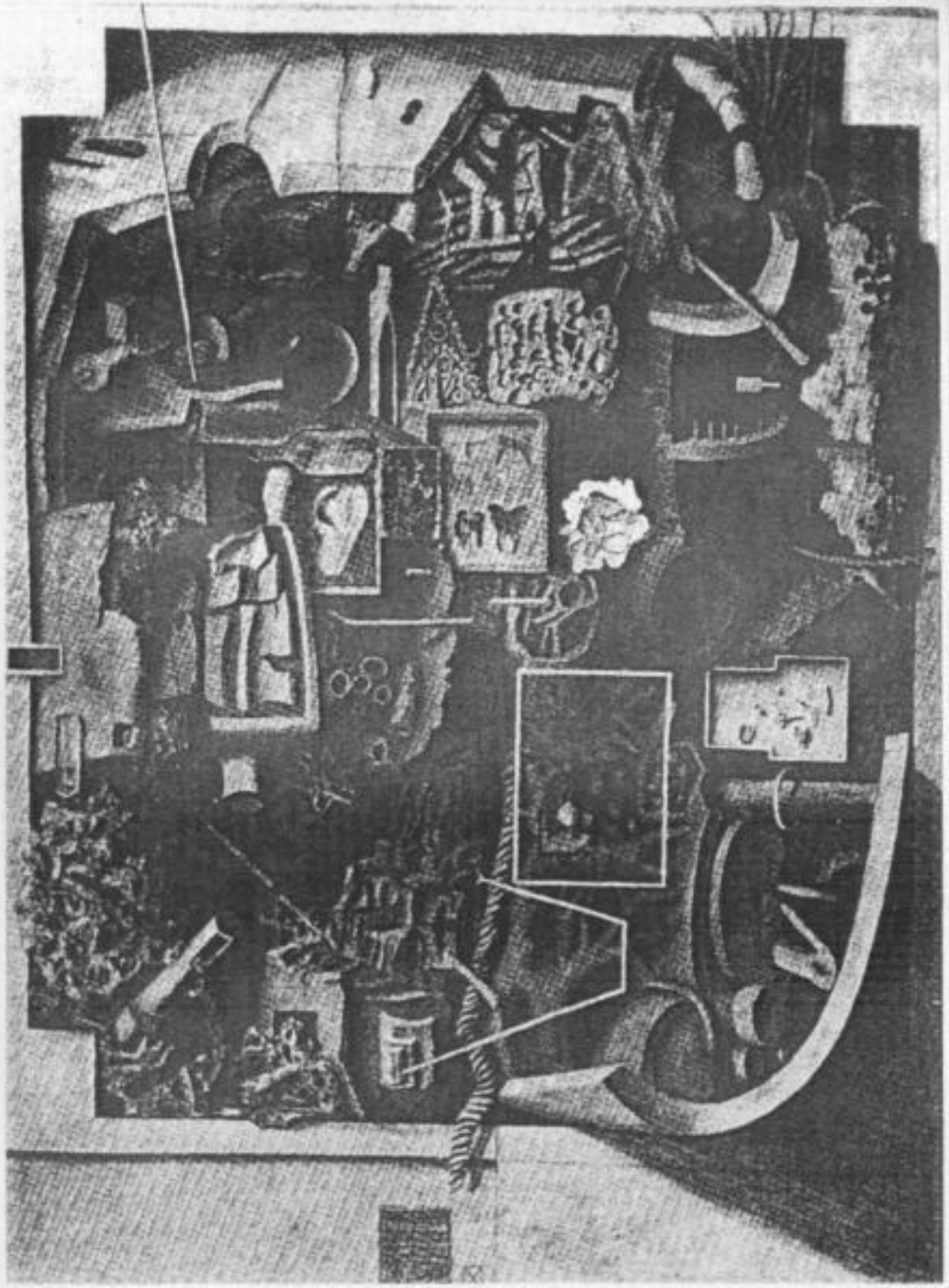












Прилог за повјест Медиале

Миро Главуртић

□

При сваном понушају да обухватим повијест **Медиале** суочавам се с њеном чудесном разуђеношћу. Њени путеви воде у далеке предјеле. Суочавамо се и с једним онеспонојавајућим питањем: Шта је **Медиала**? Је ли то једна група, мање више повезана, један дух који је владао у овом граду, између 1953. и 1958., да би услиједило растројство, једно братство или једна идеја? Да ли је то сликарски правац или тајанствена скупина људи, из различитих простора и времена, повезаних у неко мистериозно заједништво? Да ли је то крајње „дезорганизирана организација"; нешто што је скоро слично било којој другој производној скупини, рецимо људима затеченим на једном тргу, у једном одређеном часу, које, у том трену, карактерише само присуство на том тргу, али, могуће, и нешто више, што је и њима самима нејасно. Појам „дезорганизиране организације", што је равно непостојећем друштву, или имагинарном клубу, уједињује у себи алхемичарски принцип solve и, онај супротни, coagula; онај дисолвантни и онај који уједињује. Да ли је **Медиала** једна „школа мудрости", попут оних који су, у наше вријеме оснивали, рецимо гроф Кајзерлинг, или мрачни маг Гурђијев, али, с обзиром на околности „лудог, лудог, лудог свијета", није ли се све изврнуло у једну „школу лудости", у дијалектици помућених појмова и у алгебри ђавољих једначина.

Никада ми се није чинила блиска веза генијалности и лудила, о којој се, иначе, толико нагваља. Шта значи бити геније у једном лудом времену? Волим Честертонову мисао о лудацима: Луди људи су они који су све изгубили, осим разума! А Дали је говорио: Лудаци не знају да су луди, а како ја знам да сам луд, то ја нисам луд! Највише ми се свиђа она формулација генијалности, која се, етимолошки, доводи у везу с — оплођењем. Они рађају или оплођују једну климу, стварају сличне духове; они су очеви бројне духовне дјеце, за коју често и не знају. Они остављају снажан печат.

□ □ □

Када бих писао мемоаре, можда бих их почео с једним састанком код Леонида Шејке. Улази викљаста и интелигентна Љиљана Којић. Шејка нас упознаје. Она ме пита:

— Да ли сте и ви геније?

— Да, рекох, помало уморан, — да, јесам.

То је једна анегдота из моје младости. Тада сам стварно осјетио тежину генијалности и послања, као бреме на мојим леђима. А можда сам био најближе лудилу. Опет сам био у Београду, послије дугих лутања. Два, или три пута, на прагу самоубојства. Лежао на шинама. Онда устајао. С тутњавом би одмицао експресни воз у даљину, у ноћ. Адио, моја смрти. Још вечерас ћу потражити смисао егзистенције. Онда би, слиједећим возом, отпутовао негдје. Чари лутања. Они који имају неко послање, имају и особиту заштиту. Анђели над њима бдију, а ђаволи их искушавају.

Три или четири пута сам осјетио страшно присуство ђавола. Једном, у раном дјетињству. Егзорцизам. Последњи пут, у Паризу, у улици Одеса, недалеко од „Бијеле мачке", гдје је долазио А. Краули и други чаробњаци ноћног раслојавања европске душе.

Никад, без сумње, нећу писати мемоаре, јер несхватљиво брзо губим меморију. Заборављам своју прошлост, која је ирелевантна за све, а особито за мене. Прије двије године нестала ми је обимна документација: рукописи, текстови о **Медиали**, документи, фотографије. Дође ми да кажем: „Медиала, то је прошлост, али не знам да ли је то и моја прошлост!" Да ли би то било тачно? Негдје све остаје забиљежено, као у тајанственој књизи бића, и наше дјеловање није бесмислено. То је посебни вид „тајне повијести"; остало су историографски привиди; плаузабилни свјетови, симулакруми постојања, фантом-историје.

Ма колико, за ових двадесет година, настојали „покопати" или „засиронути" **Медиалу**, ма колико се трудило да се звоби ће, или оцрни, она наставља свој пут и своју тајанствену егзистенцију. Група фанатика устаје против **Медиале**. Излију своју жуч. Изрекну инвективе, избацују своје малефиције, да би се, на њихове главе, све сручило, као choc en retour, никада не схватајући што се то, заправо, догодило.

□ □ □

Када бих писао књигу успомена споменуо бих Херцег Нови. На планки импозантна фигура сиједог Бранка Лазаревића, писца **Прологомене за једну естетику**, arbitra elegantorum једне епохе, која је потонула с хаваријом нашег грађанског свијета. Он обнавља занос модерне. Пикасо, Корбизије, Арп, Хенри Мур. И као да нас је бљесак и шарм модерне само за тренутак заблијеснуо, ти генији грађанског растројства падају с наших дјечачких небеса. И ту, на планки, Дадо ће изрећи прве сумње у Пикаса. И тако даље. Генији умиру. Идоли падају с привидних небеса над Европом. Дали је говорио о оцеубојству, у једној симулацији Едип-комплекса. Убијао је Пикаса и Бретона. Сви смо били помало далијевци. Медитеран нам је био велика заједничка отаџбина, валеријевска, плава и сунчана. Ништа светогрдног нисам видио у Далијевој констатацији да је Бог створио највеће ремек дјело, **Медитеран**. Све остало: далеке звијезде, Алдебаран, сазвијежђа, предјели, простори, далеке су провинције. Херцег Нови је био дио тог свијета и те геоцентричне охолости. Имао је једну тајанствену културу, као и касније, на други начин, Бранко Лазаревић, Дадо Ђурић, Урош Тошковић, Данило Киш, ја, Пушо Матовић, Слобо Пејовић. Као да смо се напојили медитеранских сокова, остависмо тај град, сваки за свој рачун. Између 1953. и 1956. године затекосмо се у Београду.

Релативно брзо се сплео читав један миље, један културни underground, паралелни свијет, тајни колец; као да смо, негдје тих година, утемељили нену подземну академију. Официјелне академије, културе етатизма, постајале су нам конвенције, на које нужно нисмо морали пристати. Живјели смо у релативном свијету, пуном парадокса, и плаузабилне сајетове угледасмо у динамичном ковитлацу повијести, са свим музејима и академијама. С неба су падали мртви геније. Покопавали смо их. Заборављали их. Кад год смо хтјели могли смо измислити један „имагинарни музеј" медиалистичког духа. Тако је и било. Уз Вермера из Делфта и Пјера дела Франческа егзистирао је у том и таквом нашем музеју, и Салвадор Дали, „чији је континуитет био пародонсалан". Силовито искрсну дух традиције. **Медиала** је била константна евокација заборављених генија прошлости. Кардинал Никола Кузански, са својом страшном дијалектиком, појављује се усред наше филозофије. Негдје између Рима и Цариграда, на једном свом путу, он је дошао до обасјања: Coincidentia oppositorum. То је био читав један медијалистички програм. Хтјели смо да вјерујемо да је Никола Кузански дошао до те спознаје управо на том истом мјесту гдје смо се ми састајали.

У својој мансарди, у улици Страхињића Бана, Дадо Ђурић је читао Аристотелова **Категорије**. **„Читав Београд"** (тај наш адекват — Tout Paris) долазио му је на ноге. У Давичовом роману **Бетон и свици**, у стану новог грађанина, већ виси слика Дада Ђурића. Дадо је сликао лутке, бицикле, рингишпиле, механичке монструме, главата и волуминозна бића, таму и чаролију механичког расула. Шејка је сликао потопљене катедрале и градове, роботе, метагноме, љуске.

□ □ □

Састајали смо се у „Руском цару" и у „Прешерновој клети", али и на многим другим мјестима. Одлазили смо на концерте и на Саву. У „Руском цару" обично пили млијеко. Настојали смо открити „проклете чињенице", забрањене пјеснике, изгубљене књиге. Свиђала нам се чудесна констатација Р. Алоа о постојању „10.000 књига које нико не чита"; био сам одушевљен бизарном идејом да се може обновити александријска библиотека, спаљена под калифом Омаром, 636. године, нисам био сигуран није ли само моја мистификација, или има и нешто истине, у оном поетском открићу постојања тајанствене „Београдске библиотеке", сакривене, затурене по таванима, скоро изгубљене. Све те предоџбе изражавале су једну гностичку глад. Али и читаву метафизику спознаје. У мом роману **Псине** једно дијете једе расквашену књигу, као што се књига једу у неким племенима или у визијама пророка с Патмоса. Шејка ће бити одушевљен Борхесовом књижевном замисли бабилонске библиотеке. Књиге које се читају на неком другом плану стварности припадале су пакленој библиотеци: такве књиге су читали Елифас Леви, С. Л. Матерс, гђа Блавацки, као и неки данашњи пророци ЛСД. И сам Шејка је оставио неке књиге и свеске у депозит те мистериозне „Београдске библиотеке"; неке књиге су изгубљене, као Шејкин рукопис **Ђубришта**, или мој „роман о прстену".

□ □ □

Негдје 1956. године с тавана (у улици Страхињића Бана), гдје је био атеље Дада Ђурића, нестало је оно „30 килограма" цртежа Уроша Тошковића. Прије годину дана нестао је и знатни дио моје документације, рукописи...

□ □ □

Лутке су реквизит који се трајно јавља у митологији **Медиале**. Када сам посјећивао Дада Ђурића, док је сликао „Бициклисту", увијек би ми показао нову лутку, коју је набавио. То су биле старинске, необичне, скоро сагрунуле лутке, које су извучене из неког прашњавог угла. Оне су из ђубришта враћене у живот. Стварне, постојеће, оне су истовремено биле и као нека неразјашњена метафора. Никада нисам могао одредити којој епоси припадају. И када, знатно касније, посјетим Дада у Ерувилу, по полицама у атељеу угледат ћу размјештене лутке, међу књигама.

Доласком у Париз Дадо ће упознати Белмера, једног лудог, или генијалног, а можда и посједнутог сликара и произвођача лутака. Белмер је увелико припадао повијести надреализма. Хитлер га је пред рат најурио из Њемачке, као декадента. Сликао је, цртао и производио чудовишне и еротске лутке. Осим лутака ништа нисам налазио заједничког између Дадовог и Белмеровог свијета.

Али, лутке су биле заједничке свијету **Дада Ђурића** и Леонида Шејке. Какве су све функције имале те лутке, то је веома тешко објаснити. Претпостављам да их је Дадо користио, као некада Тинторето, да би проучавао скраћења тијела, откривао необичне углове посматрања, али их је користио и као инспирацију. Љубо Поповић ми је говорио о еротичним луткама-манекенима из париских излога, које су инспирисале његове сабласне жене. Посвуда се у вријеме сексуалне револуције писало о луткама, које су паклени симулакруми жена, усамљенички сурогат, инструмент мастурбације, које су припадале дијаболичком свијету, као и воштане лутке магијских зачаравања. И једне и друге лутке припадале су магијском свијету привида, „помакнутој реалности", инферналној демијургији паралелног свијета, персифлажи живота; оне су изражавале мултипликацију плаузабилних сајетова.

Па ипак, најдијаболичнији „роман" о лутки написат ће Леонид Шејка. Његов интелектуални свијет био је чудесом. И када се присјећам наших заједничких дана, или када читам чудесни приказ његовог живота, који је, за каталог Шејкине посмртне изложбе у **Музеју савремене уметности**, написала Ирина Суботић, ја имам дојам да живим у борхесовском свијету. Шејка ми се с мултипликацијом своје личности, указује као екстериторијаризиран Борхесов јунак, који измиче, кроз простор, Аргентинчевој имагинацији. Његова биографија, коју је написала Ирина Суботић, дјелује ми као смјела надопуна Борхесовог опуса. Свијет Леонида Шејке био је чудесан, бизаран у најплеменитијем смислу те ријечи. Схватих да је он створио свој свијет. Да би нашао уточиште. То је био смисао његове „унутрашње емиграције". Тај свијет је имао врлину splendid isolation, куле од слоноваче, **Замка**. Архитекта. Он је био творац спиритуалне и интелектуалне архитектуре, у којој је, узгред, живио.

Роман о лутки уистини је својеврсни роман. Боље речено, то је роман о Grupulexu, произвођачу лутака. Ирина Суботић наводи да је то „роман о слици", што је, у извјесном смислу тачно, али са становишта повјесничара умјетности. Шејка ми је често причао о Grupulexu. То је било вријеме наших првих заједничких акција. Присуствовао сам његовом раду на великом полиптиху, који је, у почетку, називао „Инферналним олтаром", а касније „Дијаболичним". Коначно се полиптих звао „Класификација дијаболичких атрибута", или „Велика класификација". У таквим случајевима Шејка се потписивао као — **Шејка класификатор**. И додавао пригодну девизу: Transiit classificando — пролазим класификујући. Слика је доживјела велике трансформације. Позивајући се на моју „теорију дефеката", у једном тренутку је цијелом сликом прешао црном бојом, остављајући само поједине елементе, тако да „секундарне слике пливају у црном континууму". У том и таквом црном континууму лебдјеле су слике, портрети „великих деструктора", огледало Карленса, звјездано небо, флаша алхемичара, зид предвечерја, експанзија мрља, нови сателит, рушевине бунара, Ћеле кула, елементи тла, хербаријум, паучина, рука деструкције, формулар активног дејства и други „дијаболични реквизити".

Мислим да сам највише „теоријом дефеката" доживио ту част да будем уврштен међу „велике деструкторе", међу којима су били Данте, Блејк, Лењин, Класификатор, Дали и Утва. То слиједи и из „романа".

„Уговор с Grupulexom" имам тренутно у рукама. Он је исцијепан, па касније опет залијепљен. Ко је Grupulex? То ми се питање уопће није наметало, све до једне велике свађе у атељеу Оље Ивањицке, релативно кратко вријеме прије Леонидове смрти. Свађа је почела у вези с неким контестацијама на Црвеном тргу, али препирка се убрзо пренијела на метафизички план искупљења, кајања и спасења. Све је било доста брзо, неочекивано, непредвидљиво. Било је касно у ноћ. Леонид је реагирао изненађујуће одлучно. Мислим да је у питању био неспоразум и да сам га повриједио у неку стару рану, а да тога нисам био свјестан. Скочио је са столице. Изрекао неколико бласфемија. У његовим кретањима било је нечег механичког. Сјетих се лутке. Потом Grupulexa. Смиривши се, за тренутак, он, скоро спокојно, рече:

— Знаш ли да имам уговор с ђаволом!?

По први пут схватих да је Grupulex ђаво. Није то, дакле, био пуки трговац, мецена индустријског друштва, „симбол потрошачког друштва" (И. С.).

Као и надреалисти, трајно смо оперисали с луткама. За вријеме друге наше изложбе, у **Галерији графичког колектива**, поставио сам лутку у излог. Груди су јој биле двије сијалице, које су гореле испод вечерње хаљине.

Послије дугих година пријатељства, овај догађај помути наше односе. Као да је, међу нас, пала нека завјеса од бијеле свиле. У тренутку осјетисмо кајање. Те вечери се поздрависмо. Када се поново сретосмо, само ми рече о својој болести. Кажу ми да ме на самрти спомињао. **Медиала** је била више од нашег живота и наше смрти. Или: нешто друго. И кад се сјетим Шејке, сјетим се те ноћи и Grupulexa, који је био ђаво, или „фамилијар", како би назвао Монтењов самерс, који набраја „фамилијарсе" славних чаробњака и њихова имена; шпањолски знанственик др Еугенио Торалба имао је ђавола по имену Zequiel; Робин је био „фамилијар" леди Алисе Кајтелер оф Килкени (1324); Арнон Дараул наводи да је Робин често име демона и да се, под тим именом, појављује међу многим чаробњацима; Оливер Кромвел имао је ђавола који се звао Гримоалд. Grupulexa нигдје нисам сусрео, у повијести чаробњаштва, нити у демонологијама. Агрипа свог демона зове једноставно „Господин". О Сократовом демону пише се од Апулеја до Кестлера, а да се, заправо, много не зна. Парцелзус га је држао заточеног у дршци свог штапа, који је називао Azoth.

Ужаснут, схватих да је Grupulex ријеч саздана од ријечи **група** и **lex**, закон. Указивао ми се као кобни законодавац групе. Као да је био иза свих помутњи, неспоразума, неуспјеха, напада; као да се отимао о наше душе. У Шејкиним текстовима Grupulex се спомиње још 1955. године, на слици „Еклезијастичка постава". Нису биле наивне наше игре, као што нам ни умјетност није била наивна.

Медиала ми се, још једном, указа као подручје страшне драме, чији је улог наша душа. Никада нисам мислио да се Grupulex дочепао Шејкине душе. Био сам сигуран у његово спасење, којем је тежио као **Замку**, што је био с оне стране **Града** и **Ђубришта**. Али се, одједном под нашим дјелом, указаше понори и инфернални простори.

□ □ □

Ољa Иваньицки спаљује лутку-двојника. Нарав-но, то је била велика сензација. Спаљивање се обавило на тротоару испред Галерије графичног колектива. 1966. Те исте године се лутка-двојник јављала у Ољином хепенингу, у Загребу. Нисам схватио, нити сам се интересирао, што значи и какав је смисао тог спаљивања.

Happening. Током 1965. и 1966. године, Ољa Иваньицки имала је неколико хепенинга: у Атељеу 212, у Графичком колективу, у згради на Косанчићевом венцу 19; у Загребу, у дворани Студентског центра. Ољин поп-арт и хепенинг били су америчка роба, помодни хитови, увезана роба америчке подкултуре. Америка је била, за мене, кафкијански простор. Кафка јој је посветио једно дјело, **Америку**. Америка је, по мени „синтетичка Европа", продукт западноевропског мјесечарства, бездушни двојник Европе, „паралелни свијет", плаузабилан, гдје су „могуће све немогућности". Увозити из Америке поп-арт или хепенинг било је супротно духу медијалистичког традиционализма. То је било супротно Ољином заносу за Ђокондом и леонардовском инспирацијом. Знатно касније, Ољa ће насликати слику која ће изразити читав тај њен интимни сукоб: каубој пуца на Мона Лизу (слика носи назив „Метаморфоза атомика, 1974).

Али, као и многи медиалисти, опус и интересовање Ољe Иваньицки простире се у доста пространом дијапазону. У њеном дјелу се одражава антички и ренесансни дух, дух америчких иновација и космичких еуфорија. У извјесном смислу, својим опусом, и Ољa Иваньицки је — класификатор. Она је осетљива на модерна открића. Кроз партикуларно она, медијалистички, тежи интегралном. Интегрална слика је медијалистичка химера, фатаморгана у пустињи нашег доба. Модерна умјетност је попут лабиринта који води кроз **ђубришта,** гробље мртвих стилова, абортираних изама, кроз безбројне дихотомије, раслојавања, кроз парцеле малих открића, ситних духова, изгубљених индивидуалности, кроз раздробљене свјетове, мозаик разбијеног оргaнона, привиде, **складиште,** кроз **град**. Коначно, како би казао Борхес, „пустиња је један лабиринт". И, коначно смо у пустињи. Можемо употријебити другу метафору: вртлог Молстрема, као М. Мак Луан. У тај вртлог се бацамо, да би га рационализирали и тако се избавили, што ради и један Поов јунак. Тај вртлог је и данашња цивилизација и модерна умјетност. Прије великог Мак Луановог савјета, ми смо се бацили у вртлог. Ољине класификације, кроз фазе њеног опуса, управо су покушај рационализирања тог вртлога модерне умјетности.

□ □ □

Скок у понор. Дадо је био смјели скакач, с великих стијена, у море. Тако је скакао са стијене, на могренској плажи, у Будви. Један Цетињанин ми је показивао потпуно искрпљени стомак, који се био расцтвјетао када је скочио за Дадом. Увијек ми се чинило да је Дадо с истом вјештином скочио у париско високо друштво, у свијет сликарства. Извјесне способности се вишеструко одражавају. Неке физичке способности се одражавају и на духовном плану.

У случају Пеђе Ристића метафорички вртлог добија конкретне облике. Он објашњава културу Лепенског вира. Улази у вирове. Пише читаве теорије о вировима. Неколико списа Пеђе Ристића припадају медијалистичкој и тајанственој „београдској библиотеци".

Списи Пеђе Ристића као да припадају друштву које је настало око дјела Чарлса Форта и часописа Doubt. Заокупљен је математичким проблемима. Интересира га акустика. Конструира инструменте, од којих је један, **игалтура,** с иглама, био изложен на **Трећој медиалној изложби** у Београду. Његове архитектонске идеје су смјеле, бизарне, на граници између сна и јаве; у београдском Студенту пише текст „Архитектура и фиснуалтура"; избацује, у својим архитектонским замислима, лифтове и степеништа; скаче се с вишеспратних зграда, из станова, на затегнута платна, као у циркусима; сличном вратоломијом се улази у домове. Да ли је то најрационалније? Још бизарније идеје Пеђе Ристића налазимо у београдском „Делу". Пеђа је био заокупљен и проблемом рационалног становања, па је реализирао тзв. „свинету кућу". Предлагао је и да се потировања уреде у станове. „Екуменска црква" као да је намењена синкретичкој религији синархистичке епохе, која настаје преплитањем доктрина и традиција.

И код Пеђе Ристића се мијеша хришћанска духовност, с паралелном спиритуалношћу, као и код Леонида Шејке. Не ради се о склоности ка езотеријским концептима, већ је све то посљедица трагања за средишњим, медијалним исходиштем и бескрајним кружењима у вртлозима једног времена, које је изгубило центар.

У вријеме када је настајала **Медиала,** Пеђа Ристић је имао кућицу на дрвету, поред **Саве**. Тамо смо се често састајали.

Владан Радовановић учествује већ на првој изложби **Медиале** (1958). Излаже „липазоне", о којима је доста писао и у „Видицима". Без обзира колико се Владан указује као рационалан тип, према крајње релативистичним данашњим типологијама, „липазони" су углавном изазивали подсмијех и о њима се доста говорило, с подсмјехом. Једно вријеме су медиалисте подсмјешљиво звали „липазонима".

Владан Радовановић заузима значајно мјесто у књизи Боре Ћосића, Mixed media. Опширно се описују његови „липазони", који су били изложени на првој изложби **Медиале.** „Липазони" су „Умјетничка дјела", која се доживљавају чулом липања.

„Чуло додира", каже Владан, „није никакав пасторак међу осталим чулима да на његовом плану не би могао да се одигра доживљај сро-

дан доживљају осталих уметности..."

Владан је био увјерен да ова дјела изискују да се доживљавају у мраку. Сматрао је да су „липазони" основ једне нове умјетности. Касније је ове објекте називао „тактизонима".

Mixed media биљежи „велики звучни тактизон". Али и Ћосић и Бранко Вучићевић налазе да се о „липазонима" размишљало и прије Владана Радовановића. Уопће, то је било вријеме када се сматрало да је мудро бити упућен, рецимо, у то да коријени кубизма допиру до Диреровиx „дрезденских блокова", или до Луке Камбиозе, а апстрактна умјетност да је постојала барем два миленијума прије Чурлиониса. Тако се у Mixed media хуморно полемисало о „липазонима" и оспоравала њихова аутентичност. Спомиње се оснивач футуризма, Маринети, који је 15. јануара 1921. у Паризу, читао манифест „тактилизма" и предлагао оснивање тактилистичког позоришта. Тада је, наводно, изложио и једну „тактилну слику". Али, Маринети, кога су дадаисти мрзели, мрком секташа, јер умјетнички правци воде к секташким павиљонима, бива од Пикабије оптужен за плагијат, „јер је наводно за време рата извесна гђица Glifford-Williams измислила тактилизам и направила скулптуру за пипање (изложену 1916, у Њујорку)... Дотична гђица је била у вези с Марселом Дишаном, а Аполинер је о њеним стварима држао предавање 1917." (Б. В., Mixed media).

Ћосић пише и о „концерту за пипања". Тако се оспоравао Владанов допринос модерној умјетности и аутентичност „липазона", не само његових, већ и Маринетијевих. Наравно, могло се отићи још и даље, јер се повијест може развијати ретроградно, како је то Емброуз Бирс доказао, за случај масонерије, у **Ђавољем рјечнику**. Али се и тактилизам представља као већ прихваћена „умјетност".

Владан је желео, као и неки други медиалисти, да се прошири област умјетничког доживљаја, па и да се сасвим превлада груба граница, која дијели умјетност од живота. То је особито хтио, у театру, постићи медиалиста Бода Марковић.

Мислио сам да се „тактилистична открића" могу примјенити у области оних безбројних објеката који нас окружују у дому и у животу (а ако их је данас више него некада, то је зато што продире „ђубриште" неутилитарних предмета). О томе се мислило у оквиру индустријског дизајна, већ у Баухаусу. Ја сам замишљао кревет, за који бих искористио нека Владанова тактилистична истраживања. Није ми било стало до примата; било ми је више стало до једног доброг кревета.

Нисам, међутим, сматрао да треба стварати нове умјетности, а особито не и неку засновану на чулу додира.

Требало је изразити и извјесни традиционализам **Медиале.** Насупрот свим оним бројним тежњама за иновацијама.

Владан Радовановић је доста писао: о „липазонима", новим медијима, музици, сликарству. Регистрирао је и снове. Објавио је, послије доста перипетија с издавачима, енигматично, „херметично" дјело, **Пустолину**. Херметично у смислу нејасности. То је дјело смјелих експеримената и трајне опсесије за звучношћу ријечи, које више не служе да се директно, непосредно и на најједноставнији начин пренесе порука, већ да се, сједињене с музиком, отисну у предјеле нечувене хармоније; у апстрактне свјетове, паралелне, и „личне". И словни знаци се „одвајају", срећују у нове цјелине, подвргавају новим законима и нижу у спиралама, попут констелација и небеских спиралних маглина. **Пустолина** ми је дјеловала као литерарни израз оног лабиринта, који се јавља као трајна медиалистичка метафора. Пустолина је „ђубриште" мртвих ријечи, изгубљених, чији се смисао изнова открива, изналази или ствара, у кабализму велике игре, с ријечима, појмовима и бројевима, у новим плаузабилним свјетовима, који се указују као Бабилон.

Пустолина је последњи и логични дериват фаустовског духа; књига par excellence бабилонска. Када се знатно касније, у Београду, с Мирољубом Тодоровићем појави „сигнализам", слободно ће се моћи рећи да су они проистекли из **Пустолине,** да су они духовна дјеца једног медиалисте.

Снове, које је регистрирао, Владан ће објавити у дјелу **Ноћник**.

Као и цијела психоанализа, која копа по сновима као по ноћном ђубришту психе, тако ми се и надреализам указивао у онирићним предјелима, као дијаболична некромантија, призивање фантома, што ће израњати из „подсвијести", или из неког другог амбиса, путем аутоматских текстова и обнављених сновиђења. Жорж Биро ће, међу првима, говорити о надреализму и о психоанализи, као о магији новог доба, у есеју који ће објашњавати феномен новог езотеризма.

Било је нечег медијумничког и сабласног у том обнављању и биљежењу сновиђења. Као да су избијале сабласти. Овако изгледају ти забиљежени снови, пуни авети: „Она се преломи, земља се провали и одасвуд почну да излећу покопани... Гледао сам кроз прозор. Рекли су да ме већ одавно чека. Окренуо сам се пун стрепње. Укосо испречена, стајала је у светларнику огромна. Сама кост и кожа, ослоњена на косу. Кукаст нос штрчао је у небо. Откад је мртва" (Владан Радовановић, **Снови**).

Или: „Сахрањене су у бело јутро уз појање да би се боље постигло. Напео сам се из свих груди да их вратим и побољшам. Мучно мичући раменима, лагано сам уназад повлачио јорган земље с њихових сандука" (**Ibid**).

И, као што је говорио Марко Ристић, велика област стваралаштва указивала се с „ноћне стране". Умјесто дневника, Владан је писао „ноћник". Снидао је, у сновима, јорган земље с покопаних. Као смрт посјећивале су га сабласти с косом. Неки медиалисти су сматрали да се радикално треба отрести надреалистичког баласта.

Геније надреализма, које смо покопавали, избијали су у нашим дјелима као сабласти. Марко Ристић је писао у „Борби" да су медиалисти — надреалисти, „ма шта они мислили". На жалост, у томе је било доста истине.

И дјело Владана Радовановића ми се указује као надреалистично. Он сâм ми је дјеловао као српска варијанта Марсела Дишана.

Послије двије деценије тог и таквог истраживачког рада, Владан је, 1976, отворио изложбу, под називом „Медији", у **Салону Музеја савремене уметности** у Београду. Идеограми, дјела која су синтезирала покрет, музику и ријеч; настојање да се ријечи преведу у облике, да се створе хибриди укрштањем израза различитих умјетности, да тијело учини предметом умјетности, што касније у дијаболичном пароксизму, сусрећемо у „body artu", „липазони" и тако даље, итд., током двије деценије Владан истрајује, с ријетким жаром и необичним резултатима. Истрајан, непопустљив, самосвјестан, сигуран у себе, више него у друге.

С Владаном ме упознао Мишел Контић. Године 1956. често смо се сусретали, припремајући прве медиалистичке наступе. Владан је износио репертоар својих истраживања. Дјеловао ми је као редуцирани Леонардо, у нашим провинцијским условима и у растројству модерног доба. Чинила ми се веома значајном, с медиалистичког становишта, његова интердисциплинарност, његове осцилације, његова настојања да се подигну мостови између умјетности и створе хибридна дјела, смјелим укрштањем. Било је нечег бизарног у његовим тумачењима. Као да сада чујем како понавља консонанте „бл", у разним варијацијама. Настојао је открити звучне корелате неким формама. Обло, облина, облутак, блина. Изговарао је ријеч „облутак", као да избацује облутак на уста. Чинило му се да неки одсвирани звук као да се кристализира негдје над његовим клавиром, или у неком углу одаје. Као да га може опипати.

Још док је био дјечак, једне звјездане ноћи, 1942. године, учини му се да сазвјежђа имају такав однос да, продужавањем замишљених линија те констелације, стварају у његовој соби геометријско-структурисани простор. Према Б. Ћосићу, Владан је већ тада „покушавао да нађе звуковне корелате за поједина небеска тела". Чинило му се да може „одсвирати поједине звезде". То је била илуминација која нас је подсјећала на чудесна и чудовишна открића окултиста, попут открића мага Гафарела, који је у сазвјежђима открио знакове жидовске азбуке и коме се звјездано небо указало као књига нових гностичких откровења.

У доба првих наших сусрета Владан ми је говорио да често долази у таква стања да себе види, као неким другим очима, из висине; рецимо, види себе како хода улицом. Парапсихологија говори о оваким сензацијама. Мени је, међутим, све то дјеловало, као да узима дистанцу, према себи, као објекту свог „body arta", све се могло повезати и с оним „астралним пројекцијама" из домена окултизма и аскетике псеудодуховности.

Обимни свијет сензација, које је памтио, или регистрирао, као једну звјездану ноћ из 1942, прустовски, егоцентрично, оплодит ће читав један опус, као једну плаузибилну умјетност, апартног и солипсистичког свијета, реативног и ексклузивног. „Липазони" су тако проистекли, 1952. или 1953. године, из једног доживљаја бријања, чулних утисака додира четкице и капчета, који су се мијешали са сензацијом „сецкања лука" у близини. Мислио је да се тај дојам може обновити, у пријатнијим околностима једне нове умјетности и нових објеката. Па и оно фамозно „бл" (облутак, блина, облина, итд.), она веза консонаната коју је особито обрађивао у **Пустолином**, произилазит ће из неких непријатних физиолошких доживљаја. О томе „бл" ће, касније, Бора Ћосић, у Mixed media, писати да је проистекло „вероватно под утицајем неке психогене сметње, спазме или слично" и да је Владан Радовановић „ово осећање облог отпора у сопственом једњаку преводио у значење сугласничке везе 'бл'." Ћосић је то „бл" доводио у везу с неким ономатопејама, као „клок" и „клак", или „пли", којима је Маринети придавао особиту пажњу, али је, наводно, према Ћосићу, „веома блиско и 'гуллу' Попајевог Киће".

Наравно, ово „бл" би се врло лако, с **Пустолином**, могли довести и у вези с „Бабилонском библиотеком" (у чијем се називу понавља **бл**), као и с ономатопејом узалудних разговора у Бабилону, с „бла-бла". Разговори, књиге, говори досадних говорника, мултипликација глупости једне „docte ignorantiae", која захвата универзитете и катедре, парламенте и сенате, робијашнице и гимназије, симпозијуме и семинаре; надреалистичка и дадаистичка безумља, аутоматски текстови, кенооске вјежбе, сигналистичке сликовнице, спиритистичке слике и аутоматизми, све се то изједначава у **хоризонтализму** једног времена, све се поставља у јукстапозицији, у истој равни, на исти „демократски план културе", уравниловку ума и умијећа, када „пјесме сви могу писати", па се у кинеским селима тим пјесмама пуне џакови, у великим пучким и пјесничким такмичењима, као што и филозофију могу сви писати, у свеопћем медијумизму, да би се све изгубило у једној огромној борхесовској „Бабилонској библиотеци", у којој монотоно одзвања „бла-бла".

Супротно томе, Илија Савић пише једно дјело, коме, заправо, нема ни почетка ни краја, које је цијело у једној припреми, дугој као живот.

Коста Брадић се такође може уврстити међу експериментаторе. Сликао је на кишобранима. У фази хепенинга и поп-арта Оља је сликала на људском тијелу. Коста је отискивао поклопце шахтова; они се били, за њега као својеврсни печат градова. С Ољом је одржавао хепенинге. У **Атељеу 212** пун бијесни док Коста цијепа одјећу с јуродива Шиље, тог несрећног оваплоћења Балтазара. Онда слика београдске љепотице. Тим поводом, за изложбу тих слика, Лазар Трифуновић је овако писао: „Упао је код мене као џокеј после јахања: у мондеским меким чизмама и у кожној винђаки, задихан и вештачки коншалантан, причао ми да у „Фонтани", где се продају парфеми и скупа страна пића, отвара изложбу мирисних женских портрета, фино накарминисаних, улеглавних, у ренесансном стилу и у златним рамовима. Помислио сам одмах како ће наши балкански девојчурци и зреле вишње да изгледају у амбијенту борџијских тровачица, бисерних куртизана и плишаних заводница, хоће ли у њиховим очима бити оне сребрне чедности као код дуговратних талијанских лепотица 15. века. Осетљив на женску лепоту, као Гри на пару, Коста је удружио и таленат, и вештину и трикове, да на слаткој водици кича сазида ове талијанске портрете нашег женског рода... Тако је наш Коста Брадић, сликар фантастичних предела, кишобранац, хипик, статиста и артиста у хепенингу, који је не тако давно хтео да напусти сликарство и отвори фарму свиња, постао изненада портретиста. Изненада? Изненада долазе саобраћајне несреће, а ова изложба то ипак није".

Коста се, коначно, умирио у изајеској синтези класичног и модерног, фигуративног и апстрактног. Коначно ће излагати и оно 40 слика једне митологије, америчке, мјесечарске, вјештачке и хладне, синтетичке.

Сви смо кокетирали са старим сликарима, мајсторима ренесансе, њемачким граверима. Дадо ми је изражавао дивљење према заборављеном Конраду Вицу. Одлазили смо заједно да у библиотеци Академије разгледамо његове репродукције. Али, Коста је инсистирао на Ван Гогу. Увјеравао је **Мишела** Контића да је Ван Гог достојан медиалистичког Пантеона. Многи су, међутим, одбијали да прихвате Ван Гога, који себи кида ухо и убија се, у очајању. Владан је инсистирао и на Пит Мондријану. Па и на Пјер Шеферу. Али, они су били синоними модерне, која нам је постајала одиозна.

Ђубриште је појам који је Шејка увео. Он је, са Слободаном Машићем, припремао књигу о ђубришту. На ђубришту је изводио неке ритуалне игре, за које Ћосић каже да наликују на неке шаманске обреде. „И шта је то сад што сам радио као 'Ђубриште' на ђубришту? То је у ствари једна игра, коју сам измислио за себе (а можда и нисам само ја)" (Шејка). У вези с ђубриштем, Шејка спомиње „безразложне чинове", чији је апологет био Андре Жид, или Луки Лафкадијо, који ме је у дјечаштву био залудио. „Ђубриште није дало ни неки низ дела. То је једна област стварности за коју мислим да сам је сачинио сам" (Шејка).

С моје стране, ја сам прихватио идеју ђубришта, дајући јој ново обиљежје. Ђубриште је, као и начело ентропије, принцип свођења, редукције ad absurdum, нивелизације, нихилизације, коначне деструкције и крајњи каос. Пакао је ђубриште душâ. То је консеквенца фаустовског пута, који слиједи одмотавање спирале и центрифугалне силе. То је магијско бјекство од средишта, ка периферији; то је пут од суштинског ка формалном; од апсолутног ка релативном, од јединственог ка плуралистичком.

Међутим, Шејка је долазио на конкретна ђубришта. Он је, заправо, конкретизирао једну апстракцију, или једну нејасну метафору. Арх. Милутин Трпковић је на ђубришту нашао једну слику Лубарде. Један колекционар, тражећи старе рамове, нашао је Бјелића. Шејка је с ђубришта доносио безвриједне ствари и враћао их. Неко је на ђубришту нашао комад злата. Милован Видак прича о књигама нађеним на отпаду. И тако даље. Ја сам, као заговорник „теорије дефеката", сматрао да многе објекте треба уништавати и односити на ђубриште. Зато смо уништавали слике. Ја сам сматрао да је Ван Гогово ухо завршило на ђубришту. Постојало је ђубриште повијести. Пит Мондријан и Пјер Шефер достојни су судбине повијесног ђубришта. Дали је етимолошки доводио име Пут у вези с прдежом (ради се о Питу Мондријану).

Excremental vision, налазимо код Свифта, као и код Далија. Далијево дјело пуно је скатолошких елемената. У **Дневнику једног генија** пише о једном медицинском случају, који је нашао у часопису **Природа**, из 1880; то је историја болести једног човјека који је из забаве гутао свакојаке екскременте. За Далија, као, уосталом, и за мене, то је жива метафора човјека новог доба, у којему Ибикраљ Алфреда Жарија изазикује: „Tout est la merde!" (Све је срање!). Дали каже да Европа гута „изме", који су измети, као у оној свифтовској лудници, заправо „Royal Society", што се једу екскременти. Дали се позива на Фројда да би објаснио „опасну једначину" да је злато измет, или да су, са становишта психоанализе, еквивалентни.

Умјесто у Пантеон, Шефера бих стрпао на **ђубриште**. Западоевропско растројство, роба широке потрошње, луминокинетичко опсјенарство, кузе нових спиритуалности, конкретна музика, Пит Мондријан, колажи, фронтажи, формализми, изми, измети. Пјер Шефер, као и Франк Лојд Рајт или Катерина Менсфилд, били су ученици најцрњег мага, Георгија Ивановича Гурђијева, који је са Стаљином учио богословију у Александропољу, а касније, као маг, отворио своју патију у Авону, остављајући најкобнији печат на оно подручје духа, које називамо псеудоспиритуалност, или луциферијански илуминизам, а који је Генон називао контраиницијацијом, или контратрадицојом. Наравно, Пјер Шефер је један од многих на које је Гурђијев, као ђаво на средњовјековном сабату, ставио шапу и оставио печат. Сатанистичка је била контратрадиција Георгија Гурђијева. Када су га питали: „Каква је разлика између Истока и **Запада**", он је одговорио: „То је исто говно, **али другачији мирис**". **У ствари**, Гурђијев је био дио тог западноевроп-

ског ђубришта које је оставило траг на умјетности. Де Кирико је говорио да је модерна умјетност дјело масонских трговаца; ствар великог бизниса. Дали је сматрао да је УНЕСКО институција за свеопћу кретенизацију и говорио је да је његов непријатељ бр. 1. Кроз ужас, кроз ђубриште, **каљугу**, мочвару и **измет** изама требало је пронаћи путеве ка интегралној умјетности.

Владан Радовановић није могао замислити један хуморни однос према умјетности. То је за њега била ствар сувише озбиљна.

Али, Бора Ћосић је имао управо хуморни приступ феномену умјетности, пишући **Mixed media**, коју сматрам медиалистичном књигом демитизација, као што је то и моја необјављена књига **Idiot International**. Треба пустити идоле младости да падају с малих плаузабилних небеса.

Mixed media такође би могла носити мото: **transiit clasificando**. Она обрађује ђубриште, „липазоне", „флуксус предмете", колаче од блата, реквизите ДАДЕ, машине за хвалослијеве, казипредмете, авантуру поп-арта, инцидентизам, „упаковане јавне институције", покушаје да се игра сан, естетику тортуре, естетику фашизма, имитирање професија, основе естетике врућег времена, нову идеограматику, позоришта тлачитеља, драматургију стварности, хепенинге, сликарска дјела од крви и меса, нове ритуале и тако даље. Није могао мимоићи ни Пјер Шефера, с „конкретном музиком", који размишља о „етиди с возовима". Али, што је природно, Шеферово се дјело налази одмах уз „конкретну музику" петомана Г. Пикола, који је ушао у славну Ромијеву **Историју бизарног** (извјесну повијест ђубришта). Пикол се прославио „свирајући" у „Мулен ружу", у Паризу, на инструменту своје задњице. Тако би он, према Ћосићу и Ромију, „одпрдуцкао Марсељезу", али и више оперских арија. У војсци је имитирао трубача, који свира „повечерје", а касније је имитирао шумове цијепања платна и гребања по дрвету, „што данас спада у најмилије послове сваког конкретног" музичара" (**Mixed media**). Сара Бернар је сматрала „културном срамотом" што је Г. Пикол два пута више плаћен него она, славна трагеткиња.

Али, драга Саро, декаденција је свеопћа. Култура се изврнула, у времену великих инверзија. Годинама сам писао о феноменима изврнуте културе, која је постала **кул тура** (попо-арт). Пјер Манзони, који у лименке пакује своје измете. На лименкама су етикете. У Италији се у Парламенту расправљало о тој и таквој умјетности, која донекле потврђује Георгија Гурђијева и друге маге загађивања.

Трајале су бескрајне полемике о растројству једног свијета, о декаденцији, могућностима обнове. Дали је мислио да се над том и таквом „atière fècale" може опстати; свијет је бар био зађубрен, да би, коначно, дао добре плодове.

Милић од Мачве је фанатично сликао једну епопеју, националну и европску. Свијет је био захваћен експлозијом. У зраку су биле шуме, села, градови, летјели балвани; неба су била црвена; ратишта су била сабласна. Милић је сликао и магију српског села, бабе, сељаке, Мачву. У сликама се обрачунавао с енформелистима. „Енформелисти, појешћу вас!" Славио је **Медиалу**.

У Мачви је подигао кулу. То је био један симбол интегралног, у равници. То је била једна побједа вертикалног, над хоризонталним.

Медузин сплав је такође један симбол. На ту тему сам написао једну причу, у духу „фантастичног реализма"; Шејка је нацртао цртеж „Медузин сплав", 1969. године. Његова је омиљена тема и Нојев ковчег. С одушевљењем ми је Шејка причао о открићу једног сликара-Робинзона. На ту ће тему нацртати један дивни цртеж. Робинзон-сликар, Arroyo, једно острво изван пиктуралног и свјетског хаоса. Арарат, острва, сплавови, лађе, то су све симболи савладавања поплаве, ентропије. И сама **Медиала** као да је пловила на Медузином сплаву, стално у опасности да се утопи у Црном мору егзистенцијалне мучнине, апстракцији, скептицизму и енформелу.

Острво, које израња из воде, симбол је реда који избија из хаоса.

Тешко је набројати све оне сликаре који су нам се указивали као представници „медијалног реда"; који су својим сликарством испливали као Робинзони. Прије свега, то је био Салвадор Дали, који се поносио завичајним Медитераном и у чијим се сликама јавља мотив острвља.

Своје дјетињство сам провео на километар од једног дивног острва, који је некада инспирирао Беклина, за једну суморну слику. Истраживао сам, касније, како једна беклиновска сјенка, свом метафизичком техником пада на Де Кирика и Далија, а одатле на нас.

Дали нас је упутио Вермеру. Побуна против Бретона, суђење Далију, Клоделово увјеравање да надреализам има само „педерски значај"; такве су ствари можда биле пресудне да би се опредјелили за традицију, а против модерне умјетности. Али, тај феномен је требало проучити.

Парадокси су се множили, као раскршћа на нашим стазама; то је константна трагика бабилонске егзистенције, путовања кроз лабиринт. У нашој есејистици трајно се јавља дијалектика дихотомија, којом се цијепа интегрална слика свијета, до оног пароксизма, када се може очекивати онај супротни процес, ако је вјеровати оним цикличким представама историјских процеса. Ако је постојала та двострука свијест: да смо у свијету који је, повијесно, усред аналитичке фазе, као у алкемичарском котлу у коме се раствара органон, **solve**, али у којему настају прве кристализације будућег вриједносног система, што смо настојали рационализирати, онда се и читава структура **Медиале**, са својом естетиком, својом егзистенцијалном и умјетничком дјелатношћу, својим трајним хепенингом и филозофијом, смјештала у том парадоксалном простору, између једног и другог свијета,

у граду, између **замка и ђубришта**; неба и пакла; у предјелу гдје се устрајно обављају два супротна процеса, као у кемијским процесима, гдје се раствара, **solve**, и изнова кристализира и сједињује, **coagula**; гдје наизмјенично дајемо обол свијету који још није умро и оном који се још није родио; мору, мочварама и нашим архипелазима; између јаве и сна; „ко везиља она стара, дан што плете ноћ опара", јер се на „ноћној страни свијета" парала слика једног свијета.

Ја могу слободно казати да се код неких медиалиста веома јасно испољава та парадоксалност. Да споменем само Шејку и Ољу Ивањицки.

Оља Ивањицки открива Америку. Искрцава се у Америци. По први пут 1964. године. Салвадору Далију се Њујорк указивао као велики француски сир, који је пљескив и укусан. Наравно, и Дали је имао пуно разлога да одлази у Америку, када је сматрао да је Медитеран константни центар свијета, и премјештати га у Њујорк, или Индију (Тибет, или" у окултистичку **Агарту**), знак је европеистичког губитка средишта и мјесечарства. Међутим, требало се сналазити у „плаузабилном" „трговачком вриједносном систему", како би казао Брох. И тако је Оља одлазила у Америку, као, уосталом, и Дали, на велику гозбу, гдје се послужује циновски **roquefort**. Мања значајна анегдота: Оља и Салвадор су се срели, на излазу из једног биоскопа, у којем се приказивала **Виридијана**. „У гужви, замало се нисам убола на Далијеве бркове!"

Наравно, критичари су уочили Ољину парадоксалност, али неки то повезују с Америком. „Боравак у САД ... донео је овој сликарки сазнање да сериозни канон сликарства **Медиале**, који је одано следила, мора да прошири да би досегла актуелну тематику савременог света" (Надијевић). Мисли се да је поп-арт утицао да се **Медиалина** опсједнутост стилом ренесансних мајстора „учини Ивањицкој парадигматичка". Прије бих казао да је **Медиали** иманентна та парадоксалност, с обзиром на њен смјештај, на великим духовним раскршћима, у лабиринту. Као да је нека тајанствена структура **Медиале** тако саздана, да се може изаћи „у свијет" и „побјећи од свијета"; те структуре волим замишљати као неку тајанствену, спиритуалну архитектуру, као замак, чији се перивоји завршавају ђубриштем. Не зато што нам је особито било стало до ђубрета, измета, или изама, до Америке или поп-арт, или до „трговачког вриједносног система", већ због тога што се није могло побјећи из свог времена, а и било је нечег неморалног, да не кажем асоцијалног у идејама, или покушајима да се оствари идеална **splendid isolation**, у замку од слоноваче, с ренесансним сликама једне опсесије.

Неко је прави бацио камен на стаклене зидове опсесије.

Зато и волим да кажем да је Оља Ивањицки, као и сви ми, уосталом, знала за Америку, прије него што се тамо искрцала.

Турински адекватније изражава њену парадоксалност: „У делу Оље Ивањицки постоје две привидно супротно окренуте намере. По једној се све што ствара подређује актуелним налозима времена, док се по другој духовна клима ренесансе може схватити као истински источник њене умјетности."

Турински каже да „у оваквом уметниковом настројењу треба превасходно видети потребу да се херојско време човека и херојско време машине поставе сучелице у односу који би могао бити прихватљив, чак идеалан."

На овај или онај начин настојали су ријешити константне парадоксе **Медиале**.

Контактори су једно откриће Оље Ивањицки. Она наслеђује нека Владанова истраживања. Тада, за вријеме другог боравка у Њујорку, Оља и сама постаје „липазонска": дуге чизме, као да је промијенила кожу, каљаче од пластичног материјала, позлаћене. Овако дефинира контакторе:

Контактори су мултидимензионе пројекције форми које у свом временско светлосном кретању делују непосредно на кретање или приближавање посматрача. Трансформацијом брзине и наизменичном пулсацијом простора контактор успоставља нови однос према простору, превазилажење баријере свести-ја-оно-што-нисам, ја-свет-оно-мене. Контактор је израз тежње ка јединству и синтези. Његова улога је да реактивира подручја перцепције преко нових покрета, нових углова гледања на објект и нових перцептивних пунктова.

У систему контактора условљено је временско задржавање посматрача, као и његов положај у односу на објекат.

Контактор је негативна пројекција форме, једна врста меке архитектуре у којој је могућа координација покрета тела и просторних форми у кретању, пулсирању или било ком виду сукцесивних метаморфоза облика. Контактор инсистира на искључивању навике и доводи посматрача до емотивног шока, у нов однос према протицању времена, у фиктивни однос према сопственом положају, недостатку перспективе и губитку навике за одређеним четвороугаоним границама соба и галерија, у којима смо до сада имали контакт са уметношћу.

Свет контактора треба да буде хладан, високо полиран, са јаким светлом или тамом, са звуком који се више осећа него чује, са усамљеним посматрачем, који у себи треба да успостави пуну концентрацију, да би схватио да је у лабиринту данас природно антично сунце замењено оклопом од алуминијума, али оно што нам остаје, као исконско својство, без обзира на метални звук епохе, то је тежња и стремљење ка сазнању.

Лабиринт је постао, Ољином меком архитектуром, нешто конкретнија метафора, која се нужно повезује с контакторима. Лабиринтом лута Икар. Оља је била, на почетку свог стваралаштва, инспирирана античким скулптурама и митологијом, што је јасно изражено њеним првим скулптурама. И као да је тај дух оставио трајни печат на њеном дјелу. А затим Леонардо. У књизи архитекте Богдана Богдановића, **Залудна мистрија**, Леонардо се по-

јављује као отац Оље Ивањицки.

Оља је свјесна да је антично природно сунце замијењано у њеном вјештачком свијету пластичне, алуминијумских оклопа, контактора и ходника лавиринта, у оној „мекој архитектури", која као да је конкретни наставак нашег архитектонског свијета, спиритуализираног и имагинарног.

Ево једног Ољиног текста, о „уласку у лабиринт", који је писан у Њујорку, у новембру 1966. године:

Опис елемената по редоследу уласка у лабиринт

1. Пролажење кроз спиралу која се прогресивно сабија на свом исходишту потискујући **човека напред.**
2. Пролажење кроз покретне зидове са меким тлом које омогућава опуштање веза са зидом и његово меко затрпавање до оног тренутка док посматрач не учини следећи корак који поново успоставља првобитно стање. Делови зидова су од лаганих алуминијумских форми угодних за додиривање.
3. Велико дисање. Покретна столица која врши постепено савијање тела и доводи га у положај који има највећу могућност потпуног опуштања, положај инспирисан Леонардовим цртежом детета у утроби.
4. Велики магнетни точак са двоструким кретањем око своје осовине (дупли точак) и релативним кретањем посматрача у односу на точак у мекој столици.
5. Велико покретно седиште које кретањем навише улази наизменично у четири алуминијумска сунца (куполе).
6. Икаров ход. Одбацивање са меког тла са подигнутим рукама и праћење свога пада у простору конкавне површине.
7. Окретање у систему двоструке празнине напред-назад и две симетричне половине лево-лево.
8. Излажење из објекта омега—соба.

Тачка Омега, Омега-собе, куполе, иницијације, „липазонски" **regressus ad uterus**; све су то елементи једне гротескне нео-гнозе, која хара европском паралелном спиритуалношћу у најразличитијим испољавањима, али се у оквиру **Медиале** јавља спонтано, ирационално, медијумични. Јер је читав један свијет у летаргији; модерна умјетност је магијска, у многим својим изразима, а као таква она је онирична, лунатична, ноћна, ирационална; она успављује свијести, а не буди их. Ма шта мислили херметичари „будних стања", какви су Мајрини, Абелио, или кавкаски маг Гурђијев, иза свих покушаја да се западноевропски интелектуалац пробуди магијским и иницијатичним поступцима, бизарним и крвавим ритуалима, симболима или мистеријама константне египтоманије, стоје, заправо, покушаји да се још више учврсти његов сан. Интелектуални свјетови, идеозофије, чудовишне утопије и миленаризми, само су сновиђења данашњег интелектуалца. Мотив снова јавља се код Борхеса, као и мотив огледала и лабиринта.

Борхес је превасходни медиалистички писац, „ма шта он мислио", како би казао М. Ристић. Само тиме се може објаснити да је он до те мјере фасцинирао медиалисте, али и неке београдске књижевнике блиске **Медиали**. У Борхесовим причама појављују се читави свјетови као привиди сновиђења. Живи се у привидним универзумима, у нестварним утопијама као коначним продуктима дијаболичног илузионизма. Читава једна мистична филозофија настоји пробудити људе, али се, у оквиру дијаболичног паралелизма једне кобне псеудодуховности, која све демонски и мајмунски имитира, јавља најцрња езотерија, нео-гноза, херметички талог, иницијатички брлог и симулакрум традиције, који шире свијет привида, страхоте лажи, дијаболичку дијалектику, и тако, под изговором да **буде свијести**, заправо успављују једну наопаку елиту најцрњег свећенства у оквиру анти-цркве. Већ је Рене Генон видио, или само наслутио, сав ужас који се јавља иза кулиса теозофије и нове спиритуалности. Сам Сатана је био кобни виновник све те иницијатичке, или „контраиницијатичне", трагикомедије на псеудоспиритуалном подручју Запада. Генон се ужаснуо. Он је слутио најстрашније консеквенце те страшне игре. А сам је био усред игре. И он је, као и многи други, за тренутак угледао дио стварности и видио двије врсте ђавола, који дјелују наизглед парадоксално, протурјечно, у смислу растројства, **solve**, и у смислу нових конструкција привидних свјетова, **coagula**. Духовито је неко подијелио ђаволе, на оне који разарају један **ред**, један органон, или интегралну слику, и друге који стварају **црни ред**, привидне свјетове, синархију, имитацију система и симулакрум органона. **Тачка Омега**, Пјер Тејар де Шардена, исусовца, постала је сигнал на тамном и анксиозном небу суморне европске псеудодуховности. Тако је П. Т. де Шарден постао нови пророк једне нове религије, која је укључивала љевичаре типа Гароди, а његова су се дјела читала „исто толико по ложама колико и по семинарима" (Ив Марсодон). Тејар де Шарден, потомак Волтера, с **тачком Омега** за тренутак нас је заблеснуо и Шејка, као, уосталом, и ја повјеровали смо тој илуминацији. Тачка Омега постала је једна од оних тачака конвергенције, попут оне Бретонове, из **Другог манифеста надреализма,** у којој „престају да се опажају контрадикторно" живот и дух, стварно и измишљено, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, или Борхесове тачке **Алеф**. Независно од свих тих тачака „с оне стране бескраја", **Медиала** је имала своју властиту тачку конвергенције, тачку **Медиале,** средишњу тачку врховних усмјерења. И зато смо, гладни тог архетипа, прихватили све сличне тачке, без резерве. А заправо су тачка **Алеф** и тачка **Омега** биле „алфа и омега" нове и лажне христологије, христогенезе и нових програмираних идолатрија, које ће блеснути као спасоносно откриће и

обасјање једном свеопћом иницијацијом. Пјер де Шарден, исусовац, бит ће један од највећих лажних пророка, према многим трезвеним расуђивањима. Неки га, као славни о. Ч. Е. Куглин, сматрају лажним пророком који, уз Давида Рокфелера, најјасније наговештава Антихриста. Али, ни ја ни Шејка, нисмо знали да правимо неке дистинкције, када су биле у питању „тачке конвергенције". Шејка је насликао слику посвећену „тачки Омега"; скице су настале у вријеме док је био под истрагом, од јануара до марта 1967. Слика је посвећена теми „одаја"; зове се „Одаја Омега". Тада је Шејка писао: „Моје сликарство, чини ми се, посвећено је Шарденовој тачки Омега; оно је у опсесији средишта, средишта које је изнад човековог домашаја, али које уобличава лик човеков онда кад се ка њему упућује".

Одаја изражава тежњу да се изађе из беоконачности и открије јединство и цјеловитост. Али, с обзиром на оно геноновско сазнање о „контраиницијацији", које сам независно од Генона изразио у роману **Псина**, било је двије врсте одаја, с обзиром на илузије, мултипликације, инсталирана магијска огледала и дијаболичке персифлаже. Било је двије врсте замкова. Један аутентични, мистични, надреални, а други као његов одраз у тамним водама, као магијском огледалу, што је дивно изразио Ешер у једној својој графици.

Рано смо запазили Бодлерову констатацију: „Дијаболизам је у основи модерне умјетности". У различитим варијантама, често смо је сусретали. Наравно, постојао је замршени поступак препознавања духова, или разликовања стварности и привида. Другим ријечима: постојао је начин буђења. Сигуран сам да та техника буђења нема ништа заједничког с оним поступцима мага Гурђијева; он је шамарао, малтретирао, понижавао, држао здравице „идиотима", под изговором да буди. Тешко могу замислити како једна кавкаска бараба малтретира, шамара или пљује по Френк Лојд Рајту, Олдоус Хакслију или Пјеру Шеферу. Али, све те ствари треба замислити да би се предочио илузионизам и дијаболизам у основи модерне умјетности и псеудодуховности, или схватила мистификација иницијација. Ући у одаје замка, изаћи из лабиринта, открити интегрални свијет, напустити ђубриште, усредсредити се, преобразити се неким новим поступком **метаноје**, то бисмо, условно, могли назвати иницијацијом, али која нема никакве везе са европском псеудодуховношћу и лажном мистиком.Ољин лабиринт, с „покретном столицом" која постепено савија тијело „у положај инспирисан Леонардовим цртежом дјетета у утроби"; Омега-собе, куполе, све су то тежње за једном потпуном личношћу, која ће прикупити своје атомизирано биће с ђубришта свеопће дехуманизације, у паклу не-бића, смрти, гдје се иницијацијом силази. Само у том смислу могу схватити читав онај Шејкин интелектуални и духовни напор да се „истражи пакао". Истраживачи пакла су несретна бића, која кроз ужас траже начин да се „поново роде", да се препороде једним духовним рођењем. Интегрална слика је дјело цјеловитог човјека. Иницијација се не одвија по одајама тајних друштава; још Еванђеља говоре о лажним пророцима у „тајним одајама". У тајним одајама стичу се битанге магије и олош окултизма. То је Синагога Сатанина. За дугих разговора са Шејком расправљали смо и свим тим питањима једне узвишене реалности и привида, о лажним пророцима, паклу и Антихристу. Али, шарм модерне, шарм дијаболичног надреализма, чаролија шарденовских синкретизама („омега"), заваравали су нас на путевима. Улазили смо у привидне замкове, као у стварне.

На тамном европском небу блистале су, посве чудним сјајем, звијезде нове спиритуалности. А још је Лутер, у своје вријеме, у једној звијезди препознао ђавола.

Љубо се настанио у кошули. И Дадо је становао на мансарди, у кући с куполом, на углу Страхињића Бана и 7. јула. Купола је архитектонски израз те тежње за конвергенцијом. Купола је ројалистичка структура par excellence, како би казао Дали. Он је у њима асоцирао мекике, инфантилније. Оне, куполе, биле су израз једне носталгије за органоном. Сводови се јављају у величанственој слици Салвадора Далија, **Сантјаго**. У монографији Т. де Шардена (издање **Ди Сеј**) јављају се структуре крстастог свода, да објасне, пластично, архитектонски, једну шарденовску опсесију — „све што се уздиже — конвергира"!

Пели смо се дугим стубиштем на мансарде са сводовима, с куполама. У белим окреченим одајама сликао је Љубо један свијет настањен слеђеним, обездушеним створењима, „екскомуницираним"; сликао је паралелни универзум настањен симулакрумима људи, зомбима, лешевима. Хтио бих казати да је то била извјесна реалност и да су те слике биле извјесно „свједочанство о времену", у којем је једна цивилизација доживљавала гангренозну прогресију смрти.

А у Паризу, улица Одеса, на неколико метара од некадашње **Бијеле кааче**, гдје је долазио Алистер Кроули и други маги растројства, у атељеу Љуба Поповића, међу сликама које изражавају пиктурални пакао (с оним страшним, најђаволскијим привидом, који бисмо могли изразити парадоксом „паклене насладе") налази се кревет, као мртвачки ковчег. У једној емисији београдске ТВ, Љубо га показује и каже: „Ту је спавао Миро Главуртић".

То, наравно, нема никакве везе са иницијацијама Синагоге Сатанине. У тој истој емисији види се канта за ђубре. Диже се поклопац изнутра. Указује се гротескни људски лик, Урош Тошковић. Ово може личити на слободнозидарске иницијације, али је Тошковић више клошар него масон. Бити клошар, то значи живјети у овом свијету; бити масон, значи живјети у привидном свијету. Њихов храм човјечанства је привидни замак par excellence. Масонство узимам као синоним илузионизма; масони зазивају сабласти; они су, на свјетском плану, који је прекривен мјесечар-

ством, попут мађионичара који из цилиндара вади зечеве (зечеве промискуитета, сексуалне револуције, политике **Playboy** клубова, буржоазије). Клошар зна да је зецу мјесто у шуми. Али, њему је гнусна, ђаволска представа зечева у цилиндрима, за зеленим столовима, над којима испаравају аветі. Причало се да је Тошковић учлањен у друштво клошара. Није ми познато какве су тамо иницијације и да ли их има. Међутим, крајње је нетачно и смијешно представљати и Љуба као клошара, који је „успио у Паризу". Љубо никада није био клошар. И када је **Илустрована политика** представила Љуба као клошара, што је било јасно, црно на белом, утиснуто у наслову, за мене је то била обична, прљава патка на столу провинцијског журнализма. Брзо сам реаговао. У Аш-у сам донио рекламу **Telefunkena** из магазина **ЛУИ**. Диван, грађански ентеријер: отмјени брачни пар, у фотељама, у првом плану елегантни радио-апарат, у задњем плану, на зиду, један Љубо. Дакле, Љубине сабласне мене, као ектоплазме у свијету који је усплаван мађионичарским операцијама, достојне су посљедње генерације рекламократа, из **Telefunkena** и париског магазина **ЛУИ**, намењене новим покољењима зечева. У Љубиним сликама, као и у овом свијету дижу се гробне, језиве мијазме; искри илуминација гробља и лебди задах некрофилије. То је свијет сликом смрти.

Дође ми да кажем оно крајње банално: „Тако је Љубо видио свијет, западноевропску, цивилизаторну агонију. Тако сликар види!"

Па ипак, може се говорити о извјесној документарној вриједности Љубине или Дадове фантастике. Без имало намјере да правим неку метафору, или неку конструкцију, могао бих устврдити да се негдје стиче, у некој тачки „омега", стварност која је мјесечарска, иреална, утонула у свој властити привид, и свијет ових „фантастичних" слика. То су слике једног свијета у растројству, који је заиграо **dance macabre** на великом сабату цивилизације, под покровитељством **УНЕСКО-а.** Гнусно вампирско сладострашће, инкуби и сукуби, хермафродити са херметистичном и иницијетичном вуром андрогине псеудомистике, најгнусније инкарниране у Бафомету; све су то креатуре једног свијета на самрти, које се одражавају у Љубиним сликама. То је пиктурална константа декаденције. У сликама је изражена најсуморнија идолатрија трулог људског тијела, некрофилија, инферналне насладе сабата свеопћег вјештичарства. Године 1965-66. **У част Исидора Динаса или Сисавци**; 1969. **Incubus**, 1968-69. **Сомнабул**; 1967-68. **Анђео перверзности, Мистично вјенчање**; 1968-69. **Анабела или нож за злом**; то су само неки наслови који управо изражавају тај сабат једне цивилизације који Љубо слика. Он изражава и сву псеудомистику времена, с ђаволском дијалектиком замућених појмова („анђео", „мистично вјенчање", или „врата раја", како се зове једна Љубина слика из 1962.) Љубин континуитет траје изван тих датума, од београдских дана, у „куполи", до данас. Или још раније: од дјечаштва, када, навечер, слуша приче о сабластима и вампирима, што Рене де Солије објављује као податак, на првој страници своје студије **ЉУБО**.

У европском сутону тако су блиски Ерос и Танатос. Рене де Солије говори о **езотеријским, алхемичарским, херметичним** и **митолошким** основама овог сликарства; Љубов случај он сагледава на супстрату иницијатичних доктрина, питагоризма, кабале, тарота, алхемије, „науке о бројевима"; на последњој страници поменуте монографије Љубо се појављује као „кабалиста". Тако Љубо бива инкорпориран у мистично тијело Синагоге Сатанине, у париском сумраку гнозе, док је де Солије писао странице о Ваљевчанину, под тамним обасјањем езотерије и масонске духовности.

Све је тако **saugrenu**.

Луди митови преплавили су свијет. Нова митологија је динамична, што се јасно указује и код Барта. Заувијек као да су нестала **упоришта**, у вртлогу колу једног времена, у сред акцелериране повијести, као на самом дну Молстрема. Ти луди митови су као мода; они су израз **homo ludensa** и културни деривати великог бизниса. Постоји сиреалистична варијанта Минотаура и древних митова. Бизнис с алхемијом и псеудомистиком, као, уосталом, с умјетношћу, израз је посуновраћености духа, или, боље речено, то је само испољавање духовности религије златног телета. Колико је написано о оној алхемичарској бараби, која је 1966. године, дала неку врацбину Хелвецијусу, дједу енциклопедисте Хелвецијуса, и овај је начинио злато. Умјешао се Спиноза, у расправу о алхемичарском злату. Хелвецијус је написао дјело посвећено „златном телету". Алхемија се указује као велики капиталистички и буржоаски мит. Злато је бог новог доба. Богатство је врховна област нове духовности, гдје се окупља елита новог свећенства. Пожелим написати повијест алхемије, са становишта продора глупости. Фулканели, Канселије, Р. Ало, Мирче Елијад, „јутра мага"; магијски пудинг на столу суперстициозног конзумента нове духовности. Ако је ишта постојало од алхемије (осим разумљивог рудимента хемије) онда је данас остао само гнусни талог. Легенде о грофу Сен Жермену, о Каљостру, о „камену мудрости", о „вјечитој младости", о еликсирима, сиревима, пудеру, „тачки алеф" у алхемичарском казану; настојање да се вјенчају наука и магија, ако то већ није стари брак, на самрти, у сутону свијета. То је дио гнусне митологије, која се протеже кроз књиге. „Антикрист ће доћи мостом од папира", каже једно пророчанство. А у Ла Салети се говори о гнусним књигама које ће „преплавити свијет". То је „Бабилонска библиотека", чији литерарни израз налазимо код Борхеса. Алхемија, то је најгнуснији, најглупљи, најдијаболичнији мит нове митологије. Наравно, данас се зна да иза митова постоји извјесна

стварност; без те стварности не бих ни било. То је страшна **стварност** коју не могу спознати мјесечари усплавани новим митологијама.

Кабалиста Дишанто, шеф једне слободнозидарске обедијенције, проучавао је тајне науке у Амстердаму; рабини су га упутили у најтајанственије мистерије кабале. Барон Глајхен описује његове алхемичарске експерименте. Затворен је наг у одаји; мокри, пије свој урин; из дана у дан ништа не једе, нити пије, да тај урин који циркулира, у лудој нади да ће се, једног дана, претворити у алхемичарско злато. И данас се, у једној париској ложи, чува тај урин. Каква је то мудрост пити своју властиту мокраћу, у наопаком култу златног телета?

Алхемију узимам као примјер лудих митова. Пикасо, надреализам, **дада**, **l'art pour l'art**, модерна умјетност, долари, аутомобили, шефови, јахте, џет-сет, плејбој, Атлантида, реинкарнација, Му, Тула, Хиперборeја, банке, мултинационале, синархија, рекламократија, мутанти, супермени и тако даље; све су то елементи нове митологије, која сасвим замућује границе реалности.

Да ли је **Медиала** један наш властити мит, као уосталом, Дадо, Тошковић, париски Југословени и да ли се, неким искривљеном оптиком, као у **Карленсовом огледалу**, све појављује као анаморфозе? Неким посебним осматрањем тих повјесних анаморфоза нових митова можда ћемо открити стварност и по први пут видети свијет, као поново бити рођен, или препорођени у духу.

Шта је Балтазар, ко је Групуленс, **Yrse**, Карленс, Талбон, Леон Леш, Леонард Сарел? Једна чудесна митологија настала је око дјела Леонида Шејке. На страницама рукописне МЕДИАЛЕ јавља се мој двојник **Walter Ego**. И сада је потребно разбити митове, фантоме, ектоплазме наших личности. Првослав Арсић је годинама проучавао феномен двојника. У његовом атељеу, у предграђу Сен Дени, у који се пење трулим древним ваљским стубиштем, тако да имате стални дојам да ћете пропасти, сакупљена је обимна литература, старе књиге, рукописи, купусаре нађене код букиниста, фотокопије. Ту настају његове слике. Из једног **тијела** излази друго. Одвајају се двојници. Тајанствени ентитети настају у нашем конкретном свијету, као одрази у огледалима, јер је стварност уроњена у магију, у јутро, или сумрак чаробњака. Повијест магије зна да се магијска огледала праве од челика, комадом угљевља када се направи круиница на гробљанској земљи, или на друге гнусне начине. Зрцала су магијски реквизит par excellence. Та су огледала данас ТВ пријемници, медији, умјетнична дјела, филмови, опус рекламократије; све оно што замагљује реалност и ствара митове, старове, звијезде нових плаузабилних небеса и малих свјетова за редуциране људе. И послије страшне позитивистичне бласфемије слиједи бесконачни низ, као акцелерирана прогресија, нових светогрдних рушења плаузабилних капела, малих небеса, нових идола на олтарима новог паганства. Слиједи низ идолокрастичких анција, али, истом убрзаном прогресијом, настају нове идолатрије и митови.

У времену замагљене реалности и криза идентитета, када се, као на маскенбалу, људи облаче у своја властита привиђења и када су све гротескније маскирани, предстоји последњи акт коначне демитизације, раскринкавања, дефинитивног открића сопственог **ја**; предстоји свеопће буђење у новој зори. Зато, свјесни свих митова, свеколике маскараде и игре у свеопћем лудизму епохе, **Медиала** мора предузети акт сопствене идентификације и открити суштину.

Мислим да је Рене де Солије претјерао третирајући Љуба као кабалисту. То је био чин **потапања** једне стварне личности у **тамне воде** гнусних митова алхемије, кабале, **ванземаљских** ентитета; то је био акт рекламократске **замјене**; демијургија хуманкулуса у трговачком систему потрошачког друштва. Мислим да је Љубо нешто друго, него други. Такав је случај и са Шејком, или с Дадом. Сви су уроњени у тамне воде једне иреалности, ирационалнога, у коме се одражава слика замка, као привид разрјешења рђаве бесконачности и пакла плурализма.

У Шејкином **Дневнику о слици** („роман о Групуленсу") ја се појављујем као алхемичар. Sic! као „Рутавски краљевски сликар", велики деструктор, истраживач пакла. Неко је рекао да се таумартургија може научити и то је упоредио с вожњом бицикла. Мислио сам да се и алхемија може научити као возити бицикл. Имам рукопис дивне књиге која се зове **Како се млате паре**; ту су изложене технике стицања богатства. Посљедње поглавље је посвећено „мистичним милијардерима". За моје рукописе се нико не интересира и то је добро. Они одистински завршавају на ђубришту, гдје је величанствени одјељак „Бабилонске библиотеке". Ако бих хтио наставити једну мистификацију, рекламократску, трговачку, алхемичарску, одговорио бих свима онима који се ишчуђавају („како тај Главуртић уопће живи?"), свима онима који се безразложно о мени брину: Ето, правим злато!

И Дали је био опчињен алхемичарским легендама. И он је био велики рекламократа на маскенбалу западноевропског лудизма. Такви брцки. Стални покушај да открије свој идентитет, или да га замагли и да се изгуби у привиђењима. Сматрао се насљедником Рајмонда Лула, кога, наравно, мора потопити у тамне воде алхемичарских митова. Рајмонд Луј је дио медиалистичких митова. Постојао је мали култ Р. Лула, као, уосталом, Лајбница, Кусануса, Бошковића, Тејара де Шардена, Вермера из Делфта, Далија, Честертона, Достојевског.

У великој економији мог излагања треба још ово да испричам. Рајмонд Луј је пустакија; на бијелом коњу улази у цркву. Он је заљубљен у лијепу Амброзију де Кастело, која је архетип врлине. Рајманд Луј лудује и цијела Палма на Мајорки се смије његовој заљубљености. Пише пламене и луде странице. Он је у привидном свијету. Легенда каже да је тада имао визије

Разапетог, као да је на самом прагу да спозна стварност. Лијепа Амброзија, да би га вратила стварности, заказује му састанак. Изненада, она му открива своје груди и он угледа, умјесто љепоте тијела, ружно ткиво разорено раком. Рајмонд тада спозна релативност земаљске љепоте и потражи апсолутну.

А управо у нашим сликама распадала су се људска тијела, док смо тежили обнови фигуративног. Били смо трајно заслијепљени зрачењима нових естетика, а у дубини себе тежили апсолутном и интегралном. Нови митови нису се откривали као мудра Амброзија де Кастело, пуна врлина. Надреализам је дуго трунуо, као леш у надвереичном универзуму анемираних зомбија, и својим привидом залуђивао духове.

Балтазар. Стварност се само изобличава у новим митовима, али она постоји и може се открити у анаморфозама митологија. Шта је, дакле, иза тих Групуленса и Балтазара, који прате медијалисте? Шејка пише да га је Групуленс посјетио. Ђаво је појео шалу. Шејка црта лик Групуленса.

У вријеме док још није постојала **Медиала**, постојала је „група **Балтазар**". Сматрали смо се пријатељима **Балтазара**. Леонид и Оља су тим именом називали неког тајанственог бескућника, кога су сусретали како лута градом. То је био исконски човјек. Да ли је то био прави човјек, без двојника, или привиђење, „креатура Ђубришта", трансфигурација самог Групуленса?

Нисам се много бринуо о **Балтазару** и никада га нисам срео.

Међутим, повјеровао сам у једну страшну реалност **Балтазара**, као и извјесни наш сомнамбулизам, онда када сам наишао на једно Љубино свједочанство; оно потиче из 1966. године, дакле, пуних десет година послије београдских манифестација Балтазара. Љубо тада станује на Монпарнасу, у улици Леополд-Робер. Слика **Љиљану или млијечни пут и** — Балтазара. Ево шта је тада записао:

„... Имао сам осећај да **Балтазар** није моја слика. Размишљао сам током дугих ноћних часова. Имао сам утисак да ме неко тајно усмјерава. **Балтазар** је бизарна појава, далека и мени веома страна. Нисам покушо да откријем ни истинско значење његовог имена. **Балтазар** је слика створена изван мог времена, ван мојих мисли, као један шпијун, водич зла и излучевина. ..." (Р. де Солије, ЉУБО).

Тако је трајао **Балтазар**, као и медијумнизам, о коме сам посветио обиман есеј у **Уметности**; умјетници постају продужене руке, кистови, медији, неких страшних сила.

Прерушавање је и знак кризе идентитета, али и трајна и магијска потреба за метаморфозама. Постоји и потреба да се исплови из једног тривијалног свијета, из сиве и неиздиференциране гомиле. Недавно је Тошковић евоцирао оне дане када су банули у Београд, брадати, дивљи, фриволни, необуздани, суманути. Тошковић прича како се свијет на Калемегдану окретао за чупавцима у кратким панталонама, на тротинетима.

Тошковић се константно маскирао. Сјећам се оног времена када смо га, ја и Борко Никетић, припремали за свадбу. Причао је о будућем тасту, бродовласнику из Трста. О невјести. Купио је мали, зелени, тиролски шешир. И отпутовао у Трст. Увијек бизаран, прерушен, ексцентричан, Тошковић се, у оним својим правим данима у Београду, појављивао у Кнез Михајловој с великом мртвом родом, на рамену; над њим су се клатила крила мртве птице. Видак га се такође сјећа с бизарним шеширом, црним, клерџимен. Видак је био у војничкој униформи, с огромном, сивом шапком; „у њој је могло стати пет кила шљива; то сам се увјерио", каже Видак; преко војникових рамена кожна пелерина. Неки су тежили елеганцији, дендизму, и у свом облачењу изражавали читаву једну носталгију. Бијеле свилене мараме, црна одијела кројена код најбољих кројача, бијеле рукавице. Неке кројаче смо плаћали сликама. Најелегантнији човјек кога сам срео без сумње је био Мишел Контић, медиалиста од првих дана; „пријатељ **Балтазара**", денди **par excellence**; интимни пријатељ Дада Ђурића, Тупе Вуковића; радио је поетичне, романтичне пастеле, беспријекорно чисте; на листовима се, под осејетљењем лампе, указивао лик, једва примјетан, као да је дух оставио отисак, у спектру пастела на бијелом листу. Одлазили смо у двориште. Фотографирали бршљан; излазили студиштем и разговарали о Вермеру, анђеоском кору из Ван Ајкове слике, гентском ретаблу, Холбајну. У рукописној **Медиали** остала је његова фотографија; блиједи лик. Када смо припремали први број **Медиале**, он је најавио текст о Грети Гарбо. Изненада, као дио његовог властитог мјесечарства, као континент смрти, као простор бескраја, удаљен, леден, пред њим искрсну Америка. Никада га више нећу видјети, никада примити ни једну писану ријеч.

У вези с њим, сјећам се пастела, прустовске атмосфере његовог дома, дивних његових фотографија: фотографија бршљана, сиједе косе његове мајке. У вријеме када је Шејка сликао **Дијаболички олтар** посјећивали смо га ја и Мишел. Из тих посјета сачувао сам једну фотографију, коју је начинио: Ја и Леонид сједимо пред сликом коју је Групуленс наручио; око Леонидове главе, као ореол, елипса орбите са слике која је већ црним премазана.

Шта је дендизам? Маларме, лорд Бајрон, Бодлер, Ујевић, у вријеме прије боеме. Пишући о Далију особито сам се задржавао на дендизму „универзалног интелектуализма", како се Дали представљао Фројду. Према Мод Сакар де Белрош, која је написала дјело **Од дендија до плејбоја**, дендизам је још жив међу умјетницима захваљујући Жорж Матјеу и Салвадору Далију; денди је смио човјек који пркоси друштву. Матје је овако дефинирао појам умјетника-дендија: То је, прије свега, један начин мишљења; сем слика које слика, он треба да прави нацрте за аутомобиле, моделе ципела, одијела, а прије свега да организира забаве". За Бодлера, дендизам је „жарка потреба за оригиналношћу, која остаје у спољним границама пристојности. То је нека врста култа себе самог, који може надживјети тражење среће у свом ближњем, у жени, на примјер, који може надживјети и све оно што називамо илузијама... сви денди имају исти опозициони и бунтовни карактер; сви су представници оног што је најбоље у људској гордости, оне потребе, сувише ријетке код данашњих људи, да сузбијају и уништавају тривијалност... Дендизам је последњи бљесак хероизма у декадансама". По Бодлеру, дендизам нестаје с доласком демократије. Грађанска демократија убија дендије: она их дави као полип. Денди жели исловити из буржоаске мочваре. Дендизам је величанствени култ који је остао у времену мртвих богова.

Послије свега, могу слободно казати: „Једном сам познавао једног аутентичног дендија." Необјашњиво, неко прошири особити култ Жидових **Мочвара**. Мијазми мочвара и дах Контићевог дендизма... Видак, још војник, добро је запамтио Контића. Изненада је искрсную пред штафелајем војника Видака и казао за слику **Бијенар** да је одлична. Можда је казао и да је генијална. Војник Видак није слутио да таква бића још постоје. Он је мислио да је дендизам прошлост, ствар литературе која је и сама минула, или је сувише носталгична; он није вјеровао том дендију и уништио је слику.

Уопће, слике су се уништавале. **Ђубришта** је било један принцип; извјесно начело катарзе, обнове, прочишћавања, метаноје.

Бивши „Руски цар"; бивша „Прешернова клет". Пијемо млијеко, или чај. Никада, у овом граду, нисам доживио необичније сусрете најдивнијег дендизма и најцрње боеме, као тих година, када смо сусретали **Балтазара**, „исконског човјека", када смо читали Жидове **Мочваре**, док се одасвуд пружају пипци великог полипа тривијалности. Као да смо припадали једном маскенбалу, који се, необјашњиво, провлачи кроз град, кроз улице, кафане, и мијеша с тривијалним животом. Да изненада све ишчезне, или почне да егзистира на неком другом плану. И да се нађемо као пред страшном лекцијом, која задире у највеће тајне простора и времена. Дадо оде у Париз. Контић у Америку. И то извјесно растројство **Медиале** треба схватити као константу, као тајанствено правило, принцип динамизма, центрифугалности, у свијету без центра, у којем Салвадор Дали настоји прогласити, узалуд, жељезничку станицу у Перпињану средиштем свијета, и у којем **Медиала**, већ тајанственим смислом свог имена, настоји да одреди то средиште, макар на неком другом плану егзистенције. Тако блиски и тако далеки. Тако блиски и тако далеки! И тих тренутака док смо сједјели скупа, у „Руском цару", сједињујући принцип дендизма с начелима боеме, супротности Ђубришта и замка, мочвара и неба, у „магији екстрема" наше младости, као да смо слутили растанке и жеђ за простором и провизоријум наших скупова, релативност и привидност нашег братства, величанствену озбиљност, или неозбиљност, једног клуба без правила, без написаног реда, без програма и доктрине, друштва „пријатеља **Балтазара**", који је могао бити утвара, као Групуленс. Па, ипак, то је било братство.

Међу одајама, које су нас фасцинирале неком набијеном атмосфером интегралног и медиалног духа, свакако су биле и оне Вермерове. Марсел Брион је говорио да је Вермер сликао носталгију за рајем. У том случају, те одаје су биле пуне оног анђеоског, што је Дали тако махнито тражио кроз дијаболизам модерне умјетности, да би се прогласио анђеосним сликарем. Узалудно, у некој пустој интелектуалној игри, припремао сам сценарио за неки медиални филм. Прерушени улазимо, из наших, београдских састајалишта, у атмосферу Делфта, коначно и у сам атеље Вермеров. У књизи УРК-а забиљежене су те наше фантазије.

Па ипак, када је у питању прерушавање, Вермер, филм, треба да споменем једног тајног синеасту, ван свих повијести филма, који је направио чудесни филм, документ о једној младости и о једном времену, у којем постоји и секвенца, „атеље Леонида Шејке". Шејка је прерушен у сликара из Вермеровог „Атељеа"; то је био чин идентифицирања с Вермером. Још више од тога: то је била тежња за медиалним, ако не за замком и небом. А ја горим у том филму. Примитивна пиротехника. Цртам скицу за **Искушење св. Антонија**, скицирам студију ђавола; на лист папира догмиже гуштер, под само перо; потом цртам његовом крвљу. Онда плане моја кошуља. Али, слабо обезбијеђен, замало нисам сам изгорио, јер сам био употријебио барут. У другим секвенцама, на једној барутани, појављује се Оља, Шејка, Самуровић. Тај тајни синеаст био је Синиша Вуковић. Наиме, постоји једна тајна кинотека, као одјељак велике и тајанствене „Београдске или медиалистичке библиотеке". Могао бих споменути филмове Борка Никетића. Ја, као Ахасвер, јурим бескрајним сњиежним просторима. Онда ме убијају у једном каменолому. Или, лежим као љубавник уз Миљу Вујановић, на падини Кошутњака. Над нама, на дугој, хоризонталној грани бора, као на крану, Борко и сниматељи. Или, пола **Медиале**, у филму Живе Павловића, **Повратак**. Медиалисти играју гангстере; прерушавање. Филм завршава у бункеру. То је дио те тајне кинотеке, тог узалудног посла, тог свеопћег ђубришта којему, не без насладе, препуштамо слике, књиге, филмове, сјесни једне величанствене дијалектике, коју су неки мудраци представљали двјема спиралама супротног смјера. Или су је представљали митом о фениксу.

Синиша, од својих дјечачких дана, учествује у авантури обнове умјетничке слободе, послије кратнотрајне владавине соцреализма и ждановизма типа Ото Бихаљи Мерин; Синиша је занесен модерном умјетношћу; он варира, у свом опусу, могућности модерне и тежи синтези, што ће све

изразити у многим својим текстовима. Он није само сликар, већ и архитекта, педагог, синеаста, есејиста, теоретичар медиалног.

Када смо, последњи пут заједнички излагали, на III београдској изложби **Медиале,** опет смо се преоблачили у фундусу Атељеа 212. Шејка је био преобучен у дендија, са жирадоом; Милић од Мачве у витеза, али некано грешном, обукао је ронилачки оклоп, као Дали некада. Једино се Самуровић није прерушавао. Он је увијек остајао једноставан, и с неном самосвјешћу посматрао је ту игру, не нарушавајући је, као ни својим сликарством.

За ту прилику, пред свом том различитошћу, Синиша је изабрао један Елијаров стих, који изражава сву ту тежњу за јединственим: „Наћи ћемо заједнички језик, о моја супротна браћо!" Тај стих се као девиза појавио на насловној страни каталога наше изложбе, уз фотографију М. Јелисијевића, на којој смо били прерушени.

Синиша Вуковић

Побегао је далеко од куће

Негде на прилазима вечности
Усред једноодајног дворца
Клечи испод бремените лопте

Прихвата коцке и облице
Што из лопте излећу
И умива их у пехару пуном суза

Са облака у углу одаје
Гледа га једна његова глава
И сва зрачи

Стижу у дворац потере
На челу с једном шантавом сказаљком
И једним погрбљеним аршином

Ниједан потерник не зна
Којег од два блудна сина
Треба кући да врати

(Васко Попа)

Послије двадесет година сједимо, једне вечери у јануару, ја, Видак и Самуровић. Обнављамо успомене. И наша властита прошлост чини нам се изгубљена, као на ђубришту **Медиале,** као књиге у бабилонској библиотеци, које, могуће, садрже и наше повијести, као они записи који су нестали.

Подсјећамо се лијепих жена, које су се појављивале око **Медиале** и нестајале: Анђелка, Катја Раганели, ґђица Кидрич, Рада Самарџић, Милка Стојановић, Иванка Живковић, Ингрид Лотариус.

Љубавна романса између Леонида и Оље трајала је свих тих првих година. Заједно су били „пријатељи **Балтазара**", заједно истраживали, учествовали на првој изложби **Медиале,** и на великим свечаностима духа. Међу необјављеним рукописима, који су били припремљени за евентуалне касније бројеве **Медиале,** сачувао сам и ову Шејину пјесму, у псеудоромантичном маниру, потписану једним псеудонимом:

Тријумф љубави

У новитлацима струја
　　　　　　　ружичастих облака
лебдимо
Огрнути хаљинама раскошне свиле
Покривени пурпурним плаштом
И крзном краљевских пантера

Пењемо се навише
Испијајући вино из кристалних чаша
И славећи тријумф
　　　　　　　љубави вечне

(Леон Ван Кис) В. 1657.
(Ововном је било дописано: СА ОЉОМ. Као грешком, стајало је да је пјесма написано три стољећа раније!)

Али, на земљи љубави не трају вјечно, ни међу Русима. Колико је то могао, Шејка је продужио у прошлост, једном „кабалистичком" операцијом, како би казао Р. де Солије. Нисмо нашли ни алкемичарске еликсире вјечне младости. „Крзна краљевских пантера" дио су једне митологије, једног суставног прерушавања. Изгледа да је руска романса престала док је Леонид био у војсци. Сви смо, помало, били заљубљени у Анђелу. Да ли је она једном нага дошла у Шејкин атеље, или само огрнута крзном. Као на дну библиотеке, Оља ће открити један рукопис; тамо су биле неке бројке. Оља схвати да је „Велики класификатор" упоређивао њене пропорције с Анђелиним, настојећи оцијенити које су ближе оним „идеалним". **Transiit classificando.** Адио, љубави.

Али, док је Шејка био у војсци, и сједио у малој дрвеној кући, у једним новинама откри лик нестварне дјевојчице, поетесе; прочита њене пјесме. Прва писма. И велика љубав с Маријом Чудином. У тоа вријеме негдје Грегор Стрниша, словеначки пјесник, бјеше објавио пјесму **Тигар.** С **Тигром** је могао ући у **Медиалу,** да је то пожелио. И Марија је писала поему **Тигар.** Онда открисмо код Борхеса тигрове. Све те звијери су биле дио исте митодологије, борхесовске, чудиновске и медиалистичке.

Шејка је насликао више портрета Марије Чудине. Између осталог, и у дивној слици **Одаја светлозарности,** још док су заједно били у Сплиту.

Јахали смо на тигровима; ако паднемо, тигрови ће нас појести. Јахати на тигру то је метафора, као вртлог Моалстрема, као лабиринт у којем обитава Минотаур; потиче с Далеког Истока. „Тигар представља свијет хаоса и конфузије вриједности у којем се налази човјечанство када уђе у црно раздобље, **Кали Југу** Хиндуса; човјек који јаше тигра је чувар традиција и убраја се у елиту, међу профаним свијетом" (**Рјечник тајних друштава Запада**). Сличну идеју налазимо и у Зену. Јулиус Евола је једном свом дјелу дао наслов **Јахати на тигру**.

У једној Борхесовој причи, кључ изласка из лабиринта налази се у шарама на кожи једног тигра. Пеђа Ристић доводи појам **Кали Југа** с нашом ријечју **каљуга**. Леонид Шејка је сликао тигрове, пантере, али највише дамдевљаке и аждаје. У Вермерсовој апологији вјере открисмо мртву аждају. Аждаја је, са свим ужасима црног раздобља човјечанства, пријетила умјетности и духу. Велики је духови убијају, да не би били њене жртве. То је као јахати тигра. Открих је у самом појму **Медиала**: МЕД и АЛА.

Ево двије пјесме Васка Попе, настале у вријеме треће **Медиалине** изложбе (1969), у којој се спомињу аждаје:

Љоња Шејка

Седи пред платном у пламену
Насред баснословнога
Дванаестоугаоног биљура

Отпија с часа на час
Крв што му се пење
У пешчаном сату на столу

Око главе му стално круже
Кутије пуне муња отровница

Милује кресту дивној аждаји
Отима јој кичицу из чељусти
И учи је да се репом крсти

Кроз дванаест прозора
Гледа у непокретан предео
Доста сличан земаљском

Гледа наиме с оног света

Лествице којима се пење
Онамо из дана у дан
Под језином крије.

Миро Главуртић

Родиће се у тачки
Где ће се укрстити путеви
Једне медоноснице и једне але

Кренуће изван свих путева
Стићи ће на облако

На сваком ће га облаку дочекати
По једна звездородица
Раширених руку

Истопиће се у плавим загрљајима

Ништа неће од њега остати
Осим капи златног меда
И капи црног млека

Укрштаваће те две капи

Добиће чудесан камен
На земљи лаје у ваздуху пева
А у руци плаче

Самуровић је сликао слике у којима су се искрили ликови као у позлаћеном рељефу иконостаса. У њима је владао спокој и неки тајанствени ред. Извлачио је површине тих слика, као што се бруси драго камење. Самуровић је посебно поглавље **Медиале,** оно трезвеније, рационалније, ближе самој стварности. Био је ближи **меду** него **али.** Ближи реду него хаосу. И ближи, коначно, стварости, него привиду. И **чедности.** Овако је Миодраг Павловић писао о Самуровићевом сликарству: „Сликарство Светозара Самуровића стоји само за себе. Путеви којима се долази до оваког сликарства не воде ни кроз ликовне академије, ни кроз галерије модерног сликарства. Самуровић се не предаје таленту, не заноси безбројним могућностима модерног сликарства, ни сјају оних техника које у његовим сликама светлуцају... његова визија је најближа речи чедност" (**Књижевне новине,** 1. 1. 1975).

И инспириран илуминацијом из тих слика, пјесник је то, у пјесми, овако изразио:

Самуровић

Анђеоске чиодице
кроз облаке кришомице
долазе нам хотимице
бесмртништва преоднице
анђеоске чиодице
долазе нам кришомице

(Миодраг Павловић)

У пјесми Васка Попе, **Светозар Самуровић**, „Облак од плесњивог злата лебди му стално над главом".

Видана, у годинама „инкубације", како он воли да се изражава, када је у питању „младост генија," затичемо у Војној геодетској школи, а потом у Географском институту. Каже да је почео сликати „сасвим случајно". Сликарски таленат војника Видана, први запажају геодетски официри Никола Радошевић и Иван Спасић „писац **Више математике** 1 и 2"), а потом и др Николић, велики познавалац дјела Руђера Бошковића, који га упути Ели Финцију, и Милану Богдановићу; потом војник Видан упознаје хеленисту др Милоша Ђурића и Ота Бихаљи Мерина, коме је поставио „само три питања":

— Да ли сликар треба да иде на предмету, или од предмета?

— Какви су односи просторности, између оне музичне и оне пластичне?

Видан није био задовољан одговором на прва два питања, а ни на треће, које више и не знамо како гласи.

У сваком случају, Ото Бихаљи Мерин ће бити увијек доследно насупрот **Медиали**.

У кафани „Смедерево" војник Видан се састаје с Миланом Богдановићем, „алфом и омегом у Позоришту", с којим расправља о умјетности. У **граду** он проучава природу, из часописа „Природа", који издаје Природословно друштво у Загребу (Илица 16). Једног дана Друштво му шаље сандук књига о природи. Видан црта мрави и папрати.

У том „инкубативном периоду", концерти су чудесни. Једне сезоне три величанствена виолинска концерта. Гостују Ојстрах, Јехуди Мењухин. Изложба француског модерног сликарства. Видан, пред Лежеовим **Бициклистима**, види малог, брадатог Црногорца, Дада, како клечи, у заносу, који је могао бити чиста симулација, али се то војнику није свидјело. Потом долази изложба Америчке модерне умјетности, Блум, Вајет, Бен Шан.

У Картографском одјељењу Географског института, међу мајсторима топографима, официрима, Видан сусреће Трофима Васиљевича, који је несретан због умјетничких склоности свог сина. Понекад се Трофим Васиљевич жалио и свом колеги, пуковнику Бородину. Војник Видан није могао схватити ту драму; и сам је закорачио тим путем, изван топографије, ван генералштабских карата, у свијет умјетности, који је, такође, један привид свијета. Земљомјери се јављају код Франца Кафке. Један је на путу на **замку**. Борхес цитира Суареза Миранда, који спомиње чудесно Друштво картографа, које је досегло савршенство вјештине израде земљописних мапа и начинише једну мапу царства, „која је била велика као Царство и која се поклапала с њим, тачку по тачку". То је лијепа слика привида, који израста до величине свијета и заклања га. Код Суареза, односно код Борхеса, „нови нараштаји" схватише некорисност те растегнуте мапе као и то да она није „без безбожности"; препустише је суровостима сунца и зиме, и она се распадала, а у „Западним Пустињама" остале су још неке развалине Мапе, у којима су се настаниле животиње и просјаци. Земљомјерство је супериорна наука са становишта питагорејске неогнозе, која се простире до данас. У **Медиали** је био заступљен тај елеменат, који се, у извјесном смислу, поклапа с гностичким развалинама, на плану европске псеудодуховности, које настањују просјаци духа. Видан је учио геодезију и топографију. И десет година прије **Медиале**, као и током њеног постојања, ја сам се бектао с теодолитима по врлетним планинама и јурио вододјелницама, као по оштрици великог каменог ножа, који се издизао над Ибром, да би побјегао од громова и олуја. У првом есеју, који је о мени написао Данило Киш, спомињао је тај елеменат геодезије, који је откривао у мојим цртежима.

Послије смрти своје супруге официр-топограф Трофим Васиљевич водио је свог сина, с умјетничким склоностима, у својој екипи, по Динари и Македонији. Током тих геодетских снимања, син Трофима Васиљевича угледао је чудесни град, Осрожац, код Бихаћа. Заувијек ће то бити представа далеког, неосвојивог замка.

Излазећи једног дана из Географског института, војник Видан је срео необичног младића, гдје сједи на калемегданској клупи, слушајући музику која се сливала из звучника. Да ли је то син Трофима Васиљевича? Тог дана је Видан упознао Трофимовог сина, Леонида Шејку.

То је једна прича о сусретима. Постоје и оне страшније, о растанцима.

Путеви **Медиале** замишљени су као двосмјерни. Постоји смјер приближавања центру и смјер који иде ка вањском, ка пустињи, ђубришту, хаосу. То се представљало и двјема спиралама, које се увијају у супротним смјеровима.

Видан ће се касније потпуно посветити сликарству. У почетку смо га звали „Луковник Шабер". Његова велика слика, **Пред велико суђење**, изазвала је дивљење, чуђење, расправе, неспоразуме, највеће комплименте и погрде. Потом је насликао још једну велику слику, Страшне одаје последњег времена. Покелим да их тумачим са становишта метафизике повијести. Слике које су прављене по програму, као по наруџби, али које није, као Шејка, премазивао црним, противећи се захтјевима неког Групуленса.

Из једног **замка** код Хајделберга, долази Хелмут Херинг; он жели Видакове слике; жели да у том замку направи центар **Медиале**;

Не можемо овдје говорити о свој оној разуђености **Медиале**, о животу њених чланова, анегдотама, путевима, изложбама, одјецима, судбинама, теоријама; ми смо причали једну причу о **Медиали**, која би се могла наставити у једном роману-ријеци, који се грана у великој делти, утичући у оцеан, који је тајанствен. „Од повијести волим само анегдоте", казао је П. Мериме; ја волим и њене анегдоте и њену филозофију.

Написао бих једну малу филозофију повијести **Медиале**, када не бих био свјестан великог ђубришта на којему завршавају књиге.

Илија Савић се, могуће, ужасавао тог ђубришта. Био је међу нама, као дио неког паралелног свијета, спиритуалнијег; као да је боравио у средишту **Медиале**, па и његова, као и Леонидова смрт, за мене је, метафизички, била као улазак у један трансцендентни **замак**, како смо га некада и схватали; као излазак из привида, као успињање на један виши план егзистенције. Гдје Ван Кис пјева „тријумф љубави вјечне", као 1657. године, али заувијек.

Илија Савић, филозоф и психолог, био је тихи пратилац **Медиале**, њен привржении и тумач. Он је, још 25. маја 1959, најавио „основу и почетак (идеју) свог централног списа" (према УРН). Шејка пише да је Илијина тајна: „ријешити своју микронску ситуацију; то је пут да се изађе из пролазног". У том првом броју **Медиале**, Шејка још о Савићу пише: „Је ли живот експлозија, или експлозија филмски са краја гледана? Савић је открио средиште".

Живот као експлозија или као имплозија? То питање се односи на оне двије укрштене спирале, које се супротно увијају. Као да су и Леонид и Савић нашли неки сакривени пут за замак и ријешили то страшно питање о животу, понекад налик на експлозију. Као да су открили бит **Медиале**, повучени тајанственим силама, путевима љепоте и љубави.

Каква је смисао тог тајанственог дјела Илије Савића? Бијеле странице, на чијим маргинама је тек неки запис, дио реченице; једна тачка насред листа, потом једна цртица, мала окомита; настаје „I" (енглески: „ај", **ја**; та тачка на „I" је као тежња бића за смислом, за „тачкама конвергенције"). У „Медиалистичкој библиотеци", као дјела „Бабилонске библиотеке", није било загонетнијег списа, манускрипта, од тог рукописа Илије Савића. „Просвета" је хтјела објавити тај манускрипт и ангажирала Леонида Шејку и Долорес Ћаће, да га припреме за штампу. Али је покушај пропао. Коментари би, без сумње, били доста лични; дјело би остало неразумљиво. Као да се Илија Савић ужасавао пакла библиотеке, семантичког ужаса, помућених језика Бабилона, ђубришта плаузабилних расуђивања; као да је пред његовом чистотом и чедношћу бијелих листова бјежала пуста ријеч, која је, у бабилонској помутњи језика и вриједности, изгубила прави смисао и остала да празно звучи у апстрактном и залеђеном свијету крајњег релативизма. Па и Плотин и Порфирије, над чијим се стаблом надносио, као да су били само репери на путевима, да би се, својим опусом, потом, укрстили у страшни привид „docta ignorantiae".

И као цртач, како је Савић заправо почео, био је крајње усредсређен на битно, које је стално измицало. Сјећам се само једног студиозног цртежа лобање, која је, на столовима мистика, симбол пролазног.

Лобања је симбол пролазности, **memento mori**. Борко Никетић ју је држао у свом атељеу. На извјестан начин, и Никетић је ишчезнуо. Кад год сретнем Љуба Поповића питамо се: „Шта је с Никетићем? Гдје је Никетић?" О, вријеме! Слике Борка Никетића биле су онеспокојавајуће; изједена људска тијела, као живи лешеви; гроза и пустош. И као сам ми, волио је сликарство великих мајстора.

Холбајнова лобања у анаморфози, из слике **Амбасадори**, била је и остала предмет контемплације и разматрања пола **Медиале**. О њој је особито писао Шејка, у **Трактату о сликарству**. А о Љубином заносу за **Амбасадоре**, пише и Р. де Солије, који у томе види „елеменат гнозе: жељу за знањем". Анри-Ирене Мару доноси слику Холбајнових амбасадора, с анаморфозом лобање, на почетку своје **Теологије повијести**; да би се, попут анаморфозе, сагледала повијест „треба заузети становиште"!

Леонид се потписивао каткад као Леон Леш. Ја, умјесто Глаурутић, каткада сам узимао псеудоним **Лобањић**.

■

Медиала-сведочанство Драгоша Калајића

□

По упутном обичају древних мудреца, ствари и појаве треба почети посматрати и објашњавати на равни поређења са њиховим пра-обликом или родоначелним принципом. Често, такав приступ омогућава и најпоузданији начин процене ступњева вредности или изопачености, односно верности или отуђености предмета разматрања у односу на његове сопствене идеалне мере. Исто важи и у случајевима изопачења која су последице свесног деловања насупрот одређених норми или мера: оно што је битно у Џојсовом Уликсу, не може спознати онај ко не познаје Хомеровог Одисеја.

Изложеном начелу спознајног приступа, „Медиала" пружа, пре свега сопствено име, као ознаку идеалне мере или врховног циља. Дакле, и у том случају, сваки напор усмерен разумевању значења језгра појаве, мора поћи од етимологије. Ми следимо учење Хорхе Луис Борхеса да се „изучавајући етимологију, разумеју и револуције"[1.].

Дословно, „медиала" значи „средина" или „средња линија". Модерно значење „средине" непосредно потиче из распореда партија у клупама француског, пост-револуционарног парламента, дакле из буржоаске револуције. Освојивши власт, буржоазија постаје конзервативна снага, настојећи да сачува Нови поредак који угрожавају притисци са крајева парламентарне лепезе партија, дакле револуционарни екстремисти „деснице" или „левице". У модерној историји Европе, буржоаски произвођачи „јавног мњења" су често подржавали углед те „средине" вештачки произвођећи бауке „екстрема", под обличјем терора и анархије. Тако је „средина" постала синоним положаја буржоаске класе и њеног погледа на свет, попримивши значења квалитета људског материјала својих становника, дакле значења „осредњости".

Изложено значење појма „средине" је повезано са окултним значењем, у смислу везе јавне и тајне историје, ексотеријског и езотеријског аспекта деловања покретача сила опресије, односно издвојеног врха пирамиде капиталистичког поретка, чије структуре, стратегије и месијанске наде, јасно изражава симбологија новчанице од једног долара [2]. У питању је езотеријско значење „средине" у масонској гнози, преузето, кроз њен синкретизам, из низа древних традиција и метафизичких доктрина, те пренето у ново доба под маскама „илуминизма" и „либерализма". Међутим, од изворних значења појма „средине", у масонској гнози модерног доба су остале само љуштуре без садржаја. Тај процес осиромашења значења, у знаку игре „локвареног телефона", припада ширем процесу секуларизације, али су на њега деловали и многи посебни, унутрашњи фактори, почевши од самог синкретичког контекста преноса, те све до изопачења масонерије у модерном добу, где су инфилтрације успеле да у потпуности преокрену смисао и правац деловања тог реда.

Изложивши у најширим потезима оквире модерног значења појма „средине", сада можемо суочити проблем одређења значења евокација „средине". У масовној гнози модерног доба су Без изузетка, у својим основним делима и списима, низом индикација и алузија, „Медиала" нас упућује да значење „средине" тражимо изван модерних оквира, управо у пределима изворности и преобитности. Већ на првој страници првог манифеста „Медиале", срећемо низ аподиктично изложених максима, које непосредно потичу из трезора древних метафизичких доктрина, а што очигледно сведочи о извесном ступњу упућености њихових савремених преносника. Ту се преносе речи и замисли дуге поворке учитеља, од Хераклита и Хермеса Трисмегиста, преко Плотина, све до Николе Кузанског, али без знакова навода и помена извора, а што такође сведочи упућености преносника у истину да изворишта веродостојних традиционалних знања, превазилазе сагледиве просторне и темпоралне оквире само људског, односно пуког индивидуалног плана живота.

У историји „Медиале", евокација идеала „средине", дуж дијахроне осе традиција, била је касније допуњена и свешћу о аналогним појавама на синхроној равни савремености. Исту „средину" евоцира Тејар де Шарденова тачка „Омега", Борхесово „осавремењавање" кабалистичког „Алефа", у истоименој приповеци, те Бретон у **Другом манифесту надреализма**, где алхемијску традицију истиче као супремни узор: „Све наводи на помисао да постоји одређена тачка духа, у којој живот и смрт, реално и имагинарно, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, престају да се уочавају као супротности. Узалудно би било у надреалистичком деловању тражити други покретач осим наде у одређивање те тачке"(4).

На одређивању те тачке духа, усмерени су и најзамашнији напори протагониста „Медиале", те 1969. године, Миро Главуртић исповеда: „Медиала је центар окупљања, налик на ону фамозну тачку из једног Бретоновог манифеста, па како је надреализам престајао да за нас постоји као једина парцела коју смо дужни обрађивати као волтеровску баштицу и као сопствено проклетство, тим пре што је та земља постала сасвим посна и око нас лежаху лешине мртвих надреалиста, ипак је та тачка, тачка једне блиставе интерпункције, налик на звездано небо, била једина светлост већ помраченог надреализма... А ипак, то се мора признати, једина светла тачка надреализма, била је тачка свих сусрета, коју тек спомиње Андре Бретон. То ће бити бисер којег ћемо сачувати у нашем депозиту. Она је лепо светлела у констелацији чудесних тачака: де Шарденове **Омеге**, Борхесове тачке **Алеф**, или тачке недогледа перспектива коју изнова откривамо..."(5).

Можемо закључити да у равни уметности модерног доба, „Медиала" чини део посебне констелације напора усмерених ревандикацији „средине", коју је низ древних традиција означавало у терминима еминентног положаја човека у свемиру. Истрајност и домет напора, чине од „Медиале" најблиставију звезду у поменутој констелацији.

Међутим, претходна разматрања описују само најшири круг значења појма „средине" у школи „Медиале". Рећи да је то значење традиционално и не-модерно није довољно, услед постојања различитих тополошких и типолошких одредишта „средине" у такође различитим традицијама.

Онима који познају и прате наш рад, познато је да ми разматрамо комплекс древних традиција у терминима дуалистичног система, разликујући у основи две антагоничне сфере: матријархалну и патријархалну, односно „хтонску" и „уранску" или „лунарну" и „соларну". „Соларно" или „уранско значење" „средине" је у потпуности различито од оног које срећемо у доктринама „лунарне" или „хтонске" сфере традиција. Прво значење савршено описује Платон сликом олимпског сабора: „њихово узвишено седиште се налази у средини света, те омогућује свеукупни поглед на све ствари које учествују у настајању" (6). То је и положај индуистичке фигуре свемирског суверена, **cakravarti**, дакле оног који делује не делујући, попут средишта круга у обртању, „непомичног покретача". У индуистичком ритуалу **mukatabisheka**, улазак иницираног у средиште слике света, **mandala**, симболише прелазак из профаног и демонског у сакрални простор, где добија круну као знамење победе и освајања бесмртности суверенског положаја, дакле положаја суверености над инфериорном природом, силама, пролазности, настајања и нестајања (7). У „уранским" традицијама, еминентно значење „средине" је често изражено у терминима метафора или симбола, односно супремних елемената митске или стварне географије: северни пол, нордијски Митгард, хиперборејска Тула, хеленски Делф и „омфалос", Платонова „осовина света", Олимп, Рим, индуистичка планина Меру... Дакле, ту је „средина" синоним најузвишенијег места у хијерархији света. На врху свега, у средини, стоји онај који је неусловљив јер условљава, људска инкарнација формативног и информативног принципа Реда.

Ако се претходно значење „средине" може дефинисати у терминима једног агонског погледа на свет, идеала борбе и славе, „хтонско" значење „средине" би могли свести на идеал укидања агона, у име свеопштег помирења и спајања у јединство без разлика, чему одговара и космогонијски модел „Примордијалног Јединства", као супремног стања свемира, или фигура андрогина, дакле фигура јединственог бића, у коме нису постојале полне поделе. „Средина" којој теже доктрине „хтонских" традиција јесте стање укидања противречности и супротности постојећег света, где се ритуално или практично остварује повратак „Примордијалном Јединству" и тоталитету андрогиног бића. Доктрина „коинциденције супротности" Николе Кузанског је само један од спекулативних израза тог „хтонског" значења „средине".

Имајући у виду изложене разлике, једноставна компаративна анализа може без тешкоћа утврдити да „Медиала" евоцира превасходно „хтонску" идеју „средине", те се зато и њени концепти „тоталности" и „интегралности", у знатној мери могу привести „хтонском" принципу, односно традицији „Примордијалног Јединства". „Знамо шта је било" — објављује „Медиала", „Били су сукоби, инверзија, спајања. Данас треба да будемо толерантни, јер лево и десно је исти пејзаж који се ломи у нама, који се разграничава у нама. Човек поставља границе. Њивица коју обрађујемо није васмир. Изађимо из домова који су тврђаве. Пред нама је велики пут братства. Ограничени тежимо ограничавању. У бирању грешимо. Нема избора. Разни погледи на свет резултирани су хаотичним распоредом људи. Тотална свест се не задовољава делом. Она види везу" (8).

Потом следи став да је „смрт прилика за ритуал, за свечаност" и да „на ђубришту декаденције клија здравље", што асоцира основни став „хтонске" гнозе да је смрт услов рађања, да је за **coagula** неопходно извршити **solve**, и да се комадањем раскомаданог (света), по начелу негације — негације, остварује „Јединство". На исту гнозу се могу свести објаве „Медиале" да „микрокосмос и макрокосмос почивају на истим принципима", да је „пут горе и пут доле — један исти" (9). Исте идеје се могу наћи небројено пута поновљене у традицијама „хтонског" континента духовности, од митског Хермеса Трисмегиста („Оно што је горе је као оно што је доле") до учења **Zohar** („Све се доле дешава као и горе").

Ипак, неопходно је истаћи да ово пристајање „Медиале" уз „хтонску" матрицу није било последица и потпуности свесног опредељења, тим пре, јер њени протагонисти ни тада, а ни данас, нису имали у виду изложене границе непомирљивих сфера древних традиција. Имамо утисак да они те традиције виде као јединствену сферу, којој су прилазили више снагом интуиције него степеницама знања. Наиме, кад се разматрају узроци и разлози одређених мисаоних и духовних опредељења стваралаца доктринарног **corpus**/а „Медиале", треба имати у виду и ту веома баналну, али сурово тврдокорну чињеницу недостатка знања и могућности регуларних упућивања. Гладан човек није пробирач и зато је духовна глад идеолога „Медиале" (често праћена и физичком глађу), прилазила првим трпезама које би сретала у лутањима ходницима (изгледало је) бескрајног „лавиринта". Другим речима, многи значајни избори путева „Медиале" су били последица случаја и принуде, чије је име сиромаштво. Да је којим случајем школа „Медиале" била окружена релативно богатом библиотеком, велико је питање којим би путем било усмерено њено учење (10).

У погледу претходно реченог, изузетак чини Илија С[illegible]ић, који је располагао релативно бо-

1. У **Vivo al bulo ma vedo poesia**, „Oggi illustrato", Милано, 14. мај 1977.
2. Езотеријско значење симбола на новчаници од једног долара, аутор је опширније разматрао у **Утопија made in USA**, часопис „Дело", Београд, новембар-децембар 1975.
3. Употребљавамо израз „школа", уместо уобичајеног „покрет", којим се означавају појаве у уметности XX века, јер је за разлику од тих „покрета" ка непознатом и неизвесном, „Медиала" трагала за јединим извесношћу, настојећи да обнови прекинуту или скривену нит традиције. Када говоримо о „школи" или доктрини „Медиале", ми имамо у виду превасходно управо доктринарни аспект који су стварали Савић, Шејка, Главуртић и Вуковић.
4. Андре Бретон: **Les Manifestes du surréalisme**, Париз 1955.
5. Миро Главуртић: **Године**, у „Медиала", каталог ретроспективне изложбе 1953-1966, Галерија УЛУС-а Београд, 11 — 26. јануара 1969.
6. Платон: **Критиа**, 121 a-б.
7. По Ђузепе Тућиу: **Teoria e pratica del mandala**, Рим 1949.

8. Миро Главуртић: **Славуји нарушавају мир речног песка**, уводни текст листа за уметност „Медиала", бр. 1, Београд 1959.
9. **Idem**
10. Као што смо на другом месту већ истакли, језичне баријере Шејка је савладавао „изванредном способношћу меморирања информација и проналажења непознатица на основу најоскуднијих познатица. Један фрагмент неког целовитог система био је довољан податак његовој интуицији, која је могла муњевито наслутити, реконструисати целокупни систем". У **Премиса посвећивања делу Леонида Шејке**, часопис „Дело", Београд, октобра 1972.
11. Леонид Шејка (потписан иницијалима): **Личности: Илија Савић**, у „Медиала" бр. 1.
12. Леонид Шејка: **Замак**, часопис „Дело", Београд, октобер 1972.

гатом библиотеком, преносећи осталим друговима неке њене садржаје. Мислимо да је управо Илија Савић унео у амбијент **„Медиале"** појам „средишта" у његовој „уранској", плотиновској огољености, односно апсолутности. Шејкина потреба за обједињењем делова „имагинарног музеја" у једном делу, препознала је у Савићевој „тачки" упориште и смисао подухвата. Тако се родила и идеја да је актуелна подељеност последица „експлозије", те да постојање „средишта", које треба освојити, повратити, имплицира „имплозију", као делотворни пут обнове изгубљеног интегритета. 1959. године, Леонид Шејка описује личност Илије Савића овим речима: „Он је открио тајну: решити своју микроскопску ситуацију, то је пут да се изађе из пролазног. После предугих, за данашње време несхватљиво савесних испитивања, његова грађевина је постављена на чврсте темеље, а она је већ видљива јер то нису темељи већ језгро. Је ли живот експлозија или експлозија филмски са краја гледана — Савић је открио средиште. Он ће моћи да обједини свеобухватност Леонарда, прецизност П. Валерија, поетичност Алан Поа и визионарство Вилијама Блејка. На страницама овог листа ми очекујемо појаву његовог дела" ([11]).

То очекивано дело је остало недочекано. Када то кажемо не мислимо толико на прерану смрт Илије Савића, већ на један темељни неспоразум који је у то време одвајао Савића од осталих протагониста „Медиале". Наиме, Илија Савић није ни имао намеру да ствара дело које би имало описане карактеристике, дакле дело које би интегрисало вредности музеја културе. Леонид Шејка је тада несебично видео у Савићу моћи да оствари оно што је он сам желео да оствари. Уствари, Савић је стајао пред другим, неупоредиво вишим хоризонтима. Још увек се јасно сећамо једне вечери са краја 1959. године, када смо под утиском Шејкиног очекивања затражили од Илије Савића да „видимо" почетне те грађевине, тог дела. На наше велико изненађење, Савић се тихо осмехнуо и одговорио да се његово дело не ствара рукама, да он не жели стварати уметност. Тек годинама касније, сусревши у некој библиотеци **Enneadi** Плотина, Савићевог учитеља, разумели смо Савићев осмех као израз не немоћи, већ надмоћи пред уметношћу: „Не врлим људима већ боговима треба бити сличан. Не бити без греха већ постати бог — то је циљ" (**Enneadi**).

Наиме, са плотиновског становишта, које је Савић усвојио, и најбоља уметност није друго до далека последица, имитације плана супремног Принципа, а Савић је хтео управо да постане део тог Принципа, дакле не оно што је условљено већ онај што условљава. Стварати уметничка дела значи увећавати постојећи реквизиторијум ове врене универзума а Савић је хтео управо редуковати исти реквизиторијум на супремни Принцип, без остатка. Уметничка дела чине само мали део тог реквизиторијума, чије су ствари и појаве различите по степену удаљености од супремног Принципа, у распону од верности до издајства и изопачености. Пораст удаљености од супремног Принципа одражава слабљење формативних моћи Принципа који свој облик утискује у материју. Али за обичну свест, те хијерархије су невидљиве. Илузорни свет је као неко **puzzl**, хаос делова слике Принципа. Неопходно је сваку ствар и појаву ставити на одређено, једино веродостојно место, да би пред погледом човека искрсла слика савршенства стварања. Главуртић је тај илузорни свет називао „лавиринтом", Шејка „Ђубриштем" а Савић је већ говорио у терминима Порфиријеве метафоре, говорио је о „стаблу", што ће рећи да је на свом путу далеко предњачио.

Заокупљеност Шејке, Главуртића и Вуковића радом са простом материјом и проблемима илузионизма, онемогућавала је сагледање суштине проблема коју је Савић посматрао слободан од свих веза. Тек много касније, Главуртић и Шејка ће доћи до сазнања да проблем повратка „средини" није сликарски већ метафизички, те да сликарство, у најбољем случају ту не може бити циљ већ пуко средство: „Сликање, дакле, представља неутилитарну радњу — игру — на Ђубришту, којом се региструју реални предмети Ђубришта или реална фатаморгана Замка. Фатаморгана на зиду Ђубришта сугерише постојање једног света симетричног, коначног, који поседује неко своје тајно средиште, своју тачку Омега ка којој је све упућено" ([12]).

Након ових редова, профаној свести се намеће веома једноставно питање: ако је Савић „знао", зашто своје другове није до краја упутио у то знање? Пре свега, у питању је не „демократско" већ „елитно" знање, које људи требају заслужити. Ступањ упућености ту зависи од ступња моћи човека да прими и разуме „поруке". Тек годинама након Савићеве смрти, открили смо на путевима сећања да је сваки сусрет са Савићем био нека врста испита који смо пред њим несвесно полагали, и од исхода тих испита, зависило је његово ћутање или „отварење". Потом, своја „знања" обично излажу другима они који у другима траже потврду. Као веродостојни мудрац, Савић је сам себи био довољан и зато су његови „дневници" путовања ка Принципу, састављени од херметичних симбола, потпуно нечитљиви, јер је он писао себи а не другима. Коначно, онај ко се успиње врлетима метафизичке планине, брише за собом све трагове, као што је то чинио и Савић. И то је један израз високе племенитости која ближње поштеђује тежине пута или опасности странпутица, јер оне можда и не воде врху већ змбисима. Ипак, у свима који су га **заиста** познавали, Савићев осмех благости је оставио дубоке трагове које можда само смрт може избрисати.

Савић је откривао суштински проблем, али је скривао путеве решења: тек касније смо разумели да је и то био начин упућивања јер се човек уздиже самим трагањем за решењима, као што се интелект вежба на математичким

13. Леонид Шејка: **Белешке о фигуративном сликарству**, каталог „Изложба I", галерија Ательеа 212, Београд 1969.
14. Леонид Шејка: **Последњи запис** (наслов је ставио приређивач мале антологије Шејкиних рукописа, Д. К.), часопис „Дело", октобар 1972.
15. Синиша Вуковић: **Линија медиалних окупљања**, у „Медиала", каталог ретроспективне изложбе 1953-1966.
16. Леонид Шејка: **Постављено питање или лажни одговор**, ревија „Данас", Београд 10 октобер 1962.
17. Синиша Вуковић: **op. cit.**

задацима, где циљ није само решење већ трагање за решењем. У случају *Леонида Шејке*, суочавање тог проблема је имало за последицу постепену промену статуса сликарства у његовом животу: у почетку, метафизичка знања су била основа сликарства, а потом се тај однос окренуо, те је сликарство постало пука подлога, средство или икона метафизичке реализације: „Чин сликања у коме се представља предметни свет као оваплоћење Мисли, односно Божјег сна, реципрочним током доводи привидно обличје предметности до отварења, до сијања суштине... Данас, без обзира на то да ли је Бог мртав или одсутан, слика се може правити као нада или ишчекивање; као ишчекивање једног света симетричног, коначног, који поседује неко своје тајно средиште, своју тачку Омега на којој је све упућено" ([13]). У последњим, пред смрт исписаним редовима, Шејка поручује: „Ђубриште је за мене имало значај прелазног искушавања модерне уметности; с тим је модерна уметност за мене завршена... Сликање је облик молитве" ([14]).

У претходним описима сврхе сликања, није тешко препознати одјек Плотиновог учења, Плотинове доктрине „парусија", где бића, показујући се, одређује лепоту. Плотин учи сликара да улепшава природу, јер је она несавршени одраз Принципа, односно да природу приближи идеалној замисли демијурга, „сијању суштине". Али Шејка „драматизује" Плотинову доктрину, уносећи фактор „ишчекивања", односно фактор телеологије и есхатолошке наде, којој одговара став „молитве", уместо Плотинове херојске и „уранске" заповести: „Онај ко хоће да види Бога и лепоту, нека дакле и сам постане сав Богу налик и сав леп" (**Enneadi**).

Помен телеологије и есхатолошке наде у Шејкином делу изводи нас пред посебни аспект школе „Медиала": проблем одређења сопственог положаја у историји, који је имплицирао и дефинисање саме историје. Већ се у Шејкиној похвали Савића назире жудња за победом тока иреверсибилности и пролазности, чије је име историја: „Он је открио тајну: решити своју микроскопску ситуацију, то је пут да се изађе из пролазног". Међутим, на истом месту срећемо и изразе поклањања пред тријумфом историје, које исписује Синиша Вуковић: „Еволуциона крива уметности показује да протицањем хронолошког времена и непрекидним развојем уметности, непрестано јачају оне силе које воде ка потпуном човеку". Даље, дефинишући говор о „кризи романа" као неку врсту еуфемистичког прикривања чињенице „краја романа", Синиша Вуковић објашњава да је то „крај једне одређене форме која се напушта зато што је превазиђена и што просто више не задовољава наше захтеве" ([15]). У претходним редовима није тешко препознати низ општих места која карактеришу реторику рекламера историје, односно концепта механичке антологије линеарног развоја времена и људског напретка. Та фасцинираност догмом историје чини да се превиђа очигледна контрадикција између исте догме и ситуирања „потпуног човека" у Ренесанси, дакле у побеђеној и превазиђеној прошлости.

Али те почетне несагласности и контрадикције, биће превазиђене, те ће већ почетком шездесетих година, Леонид Шејка устати против идолатрије „новог" у модерној уметности, која је само последица догме обавезног напредка у историји ([16]). Сам Вуковић ће касније приступити концепту континуитета, трајања и „вечности", а што већ подразумева над-историјски план живота вредности, премда ће и тада највише очекивати од „будућности": „Има много разлога за претпоставку да ће се низ медиалних окупљања продужити, из прошлости, преко садашњости у будућност, и да ће у времену сутрашњем достићи свој прави раст и значење. Трајно присуство медиалног духа, као једну нит, можемо открити и у потпуно немедиалним раздобљима људске историје и историје људског стварања". На истом месту, Вуковић дефинише „медиално" као „ настојање да се из огромног квантума разних података рационалне и ирационалне природе тражи квинтесенција, да се синтетизују сазнања и да се успостави јединствена вертикала примордијалних вредности која означава линију главног тока". Даље, „Медиала" устаје „против 'хитова сезоне' и сезона уопште. Говорећи о континуитету и заланчаности мисли и идеја, она настоји да другује са вечношћу, и у том напору предпоставља своју тежњу ка свевремености реалном стању привремености и пролазности" ([17]).

Када говоре о садржајима историје на разини уобичајене периодизације, идеолози „Медиале" разликују и разматрају два основна ентитета: Ренесанс и модерно доба. Вредности првог ентитета су оптималне, као примери врха људских могућности, а у уметности модерног доба, идеолози „Медиале" препознају, симетрично, знаке дна људске историје. Уметност Ренесанса пружа примере живочности и целовитости човека, а уметност модерног доба сведочи његовој агонији и недаверском распадању. У иконологији Леонида Шејке унутрашњост „Замка" је створена по узору на ренесансне ентеријере, са „терасама благовести" које изводе поглед на златним брдима Тоскане; „Ђубриште" је створено од локова, машинерија и слика модерног доба. И таква одређења јасно имплицирају контра-еволуционистичко поимање историје.

Другим речима, модерна уметност је, у одређењима „Медиале", негативни одраз ренесансне уметности или наопаки Ренесанс. У почетку, „Медиала" осуђује модерну уметност са „формалног" становишта, имајући у виду „интегралну" слику Ренесанса, те Шејка објашњава исту уметност као хаос парчади распаднутог „интегритета", настојећи у својим сликама да ту парчад, као делове мозаика, врати у првобитни, оптимални положај. Међутим, касније, са порастом метафизичких тензија, односно са преласком тежишта језгра „Медиале" од уметничког ка духовном плану, критика модерне уметности поп-

рима превасходно духовна обележја. „Принцип инверзије и закон обртања — пише Миро Главуртић — тријумфовао је не само у дјелу Василија Кандинског, који ће одлучно раскинути са стварним и предметним свијетом... већ и у цијелом модерном сликарству. И као што је апстракција замијенила предметно и реалистично сликарство, тако је супституирана и љепота, а као коначна консеквенца те супституције, појављује се **art brut** и 'естетика ружног', али то нису једине релације на којима бисмо могли пратити метаморфозу модерне умјетности. Динамика модерног сликарства и модерне умјетности показује неке законитости које би се готово могле ухватити у позитивистичке и егзактне схеме, а закон обртања као дјело тајанственог инспиратора, влада над модерним умјетницима као над вјештицима и неурастеницима и сликарство се указује као аутентична и сасвим модерна чаролија, која се универзално практицира у лудницама (из терапеутских и дијагностичких разлога), гдје се психоанализа испољава као нови облик једне древне магије, као и у езотерији модерне умјетности која се манифестира као лудило 'лудог' лудог, лудог свијета" ([18]).

За Шејку, који је делио изложене идеје, „питање коренитог преображаја сликарства, у великој мери је морално питање" ([19]). Већ смо на другом месту ([20]) указали на блискост таквог поредка идеја и дијагноза модерне уметности са оним које је у низу дела изложио Ханс Зедлмајр ([21]). Међутим, сопственим искуством можемо потврдити да ни Главуртић, а ни Шејка нису познавали дела Ханс Зедлмајра. То не саопштавамо да би сачували интегритет индивидуалности и самониклости или оригиналности Шејкиних и Главуртићевих схватања, тим пре јер веродостојна традиција одриче сваку вредност и значај таквим, уосталом сасвим „модерним" и буржоаским вратанама, већ да би указали на дањи или виши узрок поменутих аналогија. Најједноставнија дефиниција тог узрока је класични дух веродостојне европске традиције, чији усамљени наследници и носиоци, „последњи гибелини", у различитим временима и просторима XX века, формулишу сличне идеале и критике садашњости. Дакле, те сличности нису толико последице међусобног утицаја већ оснивања на јединственим принципима.

На том месту разматрања се среће не једини парадокс школе „Медиале" јер је класични дух веродостојне европске традиције, конкретни антипод „хтонске" традиције, чија је езотерија инспирисала почетни поглед на свет уметности исте школе. Уосталом, парадокс карактерише и само име школе, које је Главуртић разложио на „мед" и „алу", на слику борбе светог Ђорђа против аждаје: „Медиала, као ријеч, имплицира једну потчињену алу, убијену аждају и зато је свети Јурај и прободена аждаја све чешћи мотив неких наших сликара" ([22]). Дакле, ту се већ испољава свест о унутрашњим противречностима „Медиале", те воља „потчињавања" але односно „хтонског" елемента, у име оног који убија алу, дакле у име инкарнације „уранског" принципа. Зато је и развој доктрине „Медиале" у знаку поступног одвајања од „хтонске" матрице ка „уранским" идеалима и принципима. Шта је условило ту промену? Одговор на то питања изгледа, на први поглед, такође парадоксалан: сликарство. Наиме, на први поглед, окупираност проблемима уметности је ограничавала и чак сузбијала могућности метафизичких реализација, али је управо та пракса битно утицала на промену духовних упоришта.

Наиме, сликари „Медиале" (попут Шејке, Ивањицки, Вуковића или Видака), преводећи „хтонску" идеју „Примордијалног Јединства" у фигуративне и фигуралне термине „интегралне слике", по узорима ренесансне уметности, стварали су сушту супротност: иконе „уранског" реда. „Хтонској" идеји „Примордијалног Јединства" одговарају слике „хаоса" а не „реда". На плану иконичких реализација, „хтонској" традицији су најближи „липазони" Владана Радовановића, слике Косте Брадића из циклуса „Ондина" и пределi слика Мира Главуртића.

У „липазонима" доминирају „слободни" облици као симболи аморфне материје, **materia prima**. „Липазони" су створени да би се додиривали рукама, кожом, што ће рећи да они подразумевају редукцију свих сензоријалних могућности човека на ону која је најпогоднија да „осети" квалитете материје. Ако имамо у виду да је „хтонично" аналогно „женском", биће јасно зашто облици „липазона" асоцирају женске атрибуте, дојке и гениталије. У суштини, „липазони" су један облик „лавиринта" кроз који се пролази рукама, а „лавиринт" је управо основна „хтонска" слика утробе „Мајке Земље", односно кореографија ритуалне игре и иницијације. „Хтонском" принципу се приближавало и сликарство Косте Брадића, чији се поступак састојао у слеђењу и развијању индикација, случајних трагова, „отисака" и мрља, дакле једне аморфне подлоге слике. Тако створена орнаментика сплета вртлога, ковитлаца и таласа, може бити схваћена и као икона „хаоса", премда је на истим сликама присутан и „урански" елемент: светлост, као и извесна усмереност стварања на уређењу хаотичне подлоге, **materia prima**. „Хтонском" принципу се може привести и сликарство Мира Главуртића са краја педесетих и почетка шездесетих година, чија је морфологија у знаку хаотичног разливања материје, као ознаке геолошких слојева, премда је и у том случају присутна „уранска" компонента, у виду настојања да се процеси разливања **materia prima** контролишу, а она сама обузда.

Ипак, сва три поменута примера чине изузетак у школи „Медиале", коју превасходно репрезентује дело Леонида Шејке, основано на узорима ренесансне, готске и Вермерове уметности. Зато је након претходне дигресије, неопходно вратити наш дискурс на проблем одређења односа „Медиале" према уметности Ренесанса, ко-

18. Миро Главуртић: **Инверзија — сликарство**, часопис „Црква у свијету", број 2, Сплит 1970.
19. Леонид Шејка: **Трактат о сликарству**, Београд 1964.
20. Драгош Калајић: **op. cit.**
21. Посебно у делима као што су **Verlust der Mitte (Губитак средишта)**, **Der Tod des Lichtes (Смрт светлости)** и **Die demolierte Schönheit (Уништена лепота)**.
22. Миро Главуртић: **Успомене и рефлексија**, часопис „Црква у свијету", бр. 1, Сплит 1970.

ји је битно утицао и на њен метафизички поглед на свет, укроћујући „хтонске" пасије, преиначујући „Јединство" у „Ред". Наиме, сви елементи ренесансних узора су потпуно контраиндикативни за стварање иконе „Примордијалног Јединства" или „коинциденције супротности": хијерархички поредак, „златни пресек", симетрија, ортогонална композиција, наглашена аксијалност, геометријска структура, хармонија, перспектива као израз „уранског" освајања простора те формативна функција светлости. Отуда Шејка види идеални свет у терминима ренесансних начела творбе слике света: „слика се може правити као нада или ишчекивање: као ишчекивање једног света **симетричног, коначног**, који поседује своје **тајно средиште**, своју тачку Омега ка којој је све упућено. Очекивана тачка Омега може учинити да се у хаосу изгубљене, у вртлог бачене и растурене ствари **среде** према неком **хоризонту перспективе...**" ([23]).

Истина, и ренесансну уметност карактерише контрадикција садржаја и облика, коју смо уочили у сликарству „Медиале". Наиме, у многим случајевима, идејна основа ренесансне уметности су биле доктрине „хтонских" езотеријских традиција. Али тај аспект је био посве непознат члановима „Медиале", који су се обавештавали о Ренесансу преко површних или искривљених тумачења, попут оних које је продавао трговац Беренсон. Другим речима, чланови „Медиале" су наивно веровали у „илуминистичку" пропаганду Ренесанса као тријумфа светлости „хуманизма" над „мраком" Средњег века.

Тек почетком шездесетих година, код Шејке и Главуртића се примећују знаци промене односа према Ренесансу: они почињу да наслућују „двострукост" многих славних протагониста Ренесанса, који су у својим делима обједињавали обновилачке, градитељске и рушилачке мисије. Та промена није била нагла већ постепена, условљавана процесима индуктивних истраживања узрока декаденције. У почетку, Шејка и Главуртић су мислили да период декаденције почиње са модерном уметношћу, али са временом, то временско одредиште се помера све дубље у прошлост, да би се коначно зауставило у Ренесансу, у коме они препознају основни покретач процеса распада вредности. Већ крајем шездесетих година, став према епохи Ренесанса, који смо опажали код Шејке и Главуртића, кроз разговоре, није био битно различит од оног који је заступао Нафта у Мановом **Чаробном брегу**.

Ипак, вко је укупни суд о Ренесансу постао негативан, Шејка и Главуртић су из истог суда изузимали дела оних који су покретали мисли и снове њихове ране младости: Леонардо, Пјеро дела Франческа, Мантења, Фермер, Холбајн... Дакле, у питању су ствараоци код којих се „хтонски" елемент најмање очитује или потпуно изостаје.

Међутим, треба одлучно истаћи да утицај ренесансних сликарских узора није био и једини фактор померања „медиалне" доктрине ка „уранским" моделима. Постоји и нешто што се може дефинисати као „генетска" детерминација, која је у историји Европе небројено пута показала своју снагу деловања у правцу исправљања, често успевајући да „отров преобрази у лек". У том контексту разматрања није без значаја чињеница да су језгро „Медиале" чинили архитекти Шејка и Вуковић, шумарски и грађевински инжењер Главуртић и професионални војник Видак, дакле људи који су се определили за градитељски и бранилачки позив, за „ред". Осим тога, дуги низ година, Шејка, Вуковић, Главуртић и Видак су радили као геодети, дакле као они који мере земљу, што је и један од аполонских атрибута, у чему треба препознати облик доминације „уранског" принципа над „хтонским". Претходно објашњавање и темељни значај присуства архитектонског елемента у сликарству Шејке, Вуковића и Видака, а што је утицало и на сликарство Оље Ивањицки. У савременој уметности, то укрсавања значаја архитектуре у сликарству чини прави преседан, насупрот општој, синдромској појави одсуства архитектуре. Изузетке из тог синдромског низа чини „метафизичко" сликарство Ђорђа де Кирика и послератна уметност Салвадора Далија, што делимично објашњава упућеност школе „Медиале" на изучавању и преношењу искуства тих мајстора. Наиме, одсуство архитектонског елемента у модерној уметности одаје њену рушилачку мисију. У погледу значења и значења архитектонског елемента у сликарству, „Медиала" је у потпуности прихватала де Кириково учење:

„У конструкцији градова, у архитектонском облику зграда, тргова, вртова и јавних шеталишта, лука, железничких станица — налазе се прве основе велике метафизичке естетике. Хелени су имали извесне скрупуле у таквим конструкцијама, вођени њиховим естетско-филозофским осећањем; портици, сеновита шеталишта, терасе уздигнуте као гледалишта испред великих призора природе (Хомер, Есхил); трагедија врлине. Доћи ће дан када ће таква естетика, данас препуштена каприцима случаја, постати закон и неопходност у рукама елите и управљача јавним пословима... Имбецил, то јест аметафизички човек је инстинктивно оријентисан према аспекту масе и висине, према некој врсти архитектонског вагнеризма. У питању је наивност; то су људи који не познају ужас линија и углова, они су упућени према бескрајном, и у томе се открива њихова психа, ограничена у кругу женске и инфантилне психе. Али ми који познајемо метафизичку азбуку, знамо које радости и који болови се налазе у неком портику, на углу неке улице или у некој соби, на површини стола, између страна неке кутије. Границе ових знакова представљају, за нас, неку врсту моралног и естетског кодекса репрезентације, и шта више, ми, са видовитошћу конструишемо у сликарству нову метафизичку психологију ствари" ([24]).

Истина, постоје и становите разлике између де Кириковог и Далијевог приступа архитектури:

23. Леонид Шејка: **Белешке о фигуративном сликарству**; подвукао Д. К.
24. Ђорђо де Кирико: **Estetica metafisica**, часопис „**Valori plastici**", Рим, април — мај 1919.

први је трагао за метафизичким значењем архитектонских дела прошлости и садашњости, а Дали је иста дела користио као материјал за грађење својих и-рационалних, дакле над-рационалних творевина, што се посебно очитује у слици **Свети Сантјаго**, где је конструкција готске катедрале преузета у функцији носеће структуре небеса. У том погледу, школа „Медиале" је ближа Далијевом занату, јер је и код Шејке, Вуковића или Видана, архитектонски елемент употребљен у „активном" смислу, дакле не као извор, већ као преносник одређених садржаја. Де Кирико посматра већ створену, постојећу архитектуру а Дали и школа „Медиале" стварају нову архитектуру користећи трезоре њене историје.

У извесној мери, таква функција архитектонског елемента у сликама Шејке, Вуковића или Видана је и последица веома баналне чињенице: они су имали само посредни увид у трезоре европске архитектуре, преко репродукција, фотографија и цртежа. За такав тип комуникације, Мак Лухан би могао рећи да је „врућ медиј", јер његови недостаци и „празнине" изазивају при перципирању снажне компензационе процесе, дакле појачану имагинативност. Отуда су у сликама поменутих сликара елементи познате архитектуре прошлости у потпуности „ре-креирани", дакле поређани у нове, визионарске склопове и поретке.

У овом следу разматрања односа школе „Медиала" према наслеђу прошлости, неопходно је указати и на однос према Средњем веку и његовој култури. Тај однос није примећен јер списи и спољни изгледи „медиалних" дела нису пружали довољно јасне индикације за разматрања у означеним релацијама. Отуда је у нашој критици већ учвршћено једно опште место које „медиалне" идеале препознаје у ренесансним узорима. На први, поглед, то опште место почива на веома чврстим основама: архитектонски елементи, присутни у сликарству „Медиале" су ренесансног порекла, а исто порекло имају и сликарски узори. Тек у каснијим списама, Шејка помиње средњевековну уметност као пример једнак вредности ренесансних примера.

Међутим, ми сматрамо да успоредба „Медиале" са доминантним карактеристикама средњевековне културе пружа неупоредиво више аналогија и изоморфија него она на равни односа „Медиале" према Ренесансу. Тај низ аналогија, од духовног до иконичног плана је у тој мери богат, да је на веома чудан начин остао непримећен. Уосталом, нису га у потпуности примећивали ни чланови „Медиале". Оно што је Шејка описивао као духовну вредност Ренесанса, у највећој мери је одговарало управо средњевековној уметности:

„Сматра се да наивни реализам средњевековног или ренесансног сликара потиче од једног поверења у свет, потиче од његове наивне вере да је свет стабилан, непроменљив, сигуран и стварен. Међутим, ми имамо разлога да претпостављамо управо супротно од тога: сликар је веровао да је једино Бог стваран, а да је свет стварен само по томе што је творевина Божје мисли, односно реализација Божјег сна. Тај околни, видљиви и опипљиви свет привида и таштине, може се тек сликањем потврдити као стваран. Тек на слици, дубоким осећањем суштине која је једина стварност, вером у Творца, могао се предметни привидни свет успоставити у својој стварности а то значи у свом значењу" [25].

Није потребно доказивати да је изложени концепт „реализма", у Средњем веку правило а у Ренесансу изузетак. Даље, чудовишта која су стварана у једном крилу „Медиале", односно под крилом „але" (Дадо, Тошковић, Величковић, Љуба Поповић, Борко Никетић), излазе из медиевалистичког осећања света, те је касније, присуство истих чудовишта у „Медиали" Миро Главуртић објашњавао аргументацијом која није битно различита од оне у средњевековних „естетичара", попут светог Аугустина или Двонисија Картузијанца. Ипак, не би се могло рећи да је у том погледу „Медиала" створила неку целовиту и органичну доктрину. Код многих чланова „Медиале" постојала је несумњива фасцинираност и скоро хипнотичка ослепљеност чудовишним, упркос декларисане тежње ка лепоти. То умножавање слика распадања и подмољености човека је било у противуречју са идеалима „медиалне" целовитости. Истина, нека домишљата реторика би могла оправдати слике распадања као документарни допринос критичкој спознаји „распада вредности" у модерном добу. Међутим, такво доприношење је трајало сувише дуго и код нас је изазивало подозрење у погледу подударности мисли и дела, жеља и остварења. Јасно, наш суд се односио на Шејку и Главуртића, јер остали произвођачи чудовишног нису били дорасли њиховој разини метафизичких спекулација. У „полемичким" разговорима које смо имали са Шејком и Главуртићем, крајем шездесетих година, проблем присуства чудовишног елемента у сликарству „Медиале" је био окосница наше критике. Обојица су одговарали осмесима слагања, али и немоћи.

Ипак, у свом делу, Шејка је успео да укроти и ограничи простор чудовишног, сводећи га на одредишта метафизичке схеме „Ђубриште — Зид — Замак". У осмој деценији, у сликарству Мира Главуртића ишчезавају сенке чудовишног: знак да је „ала" савладана. Он ће писати о тој фасцинираности чудовишним у терминима „гријеха своје младости": „љепота коју је сањала **Медиала** била је с оне стране дијаболичне љепоте, као привида, или очигледне ругобе у коју се суновратило лијепо системом једне инверзије, магијским принципом **au rebours**. Сањали смо љепоту, а у Паризу, први, други и трећи нараштај **Медиале** оставио је печат сурове умјетности, према којој је Дибифеова **Art brut** ствар доста њежна... Ви се кајете над паклом и гријесима своје младости. Али сада се **Медиала** раслојава на **мед** једне сакралне

25. Леонид Шејка: **op. cit.**

тенденције, данас све очигледније за оне који прате дјеловање групе, и **але**, једне **non plus ultra** ругобе, суровости, умјетности активног дјеловања" [26].

Можемо закључити да су Шејка и Главуртић разликовали објективно лепо и уметност као две посебне и скоро неспојиве сфере (осим у случају реализације есхатолошког плана), што је такође основна карактеристика средњовековне „естетике", за разлику од ренесансне која идентификује лепо и уметност, а што прихвата и „модерна" естетика.

Наглашени духовни финализам уметничког стварања и широка примена алегоријске наративности, такође приближавају „медиално" сликарство средњевековним узорима. У исти низ аналогија улази и често испољаван идеал надиндивидуалног порекла уметничког дела, идеал анонимата, који смо сретали код Леонида Шејке. У том погледу, веома је индикативна чињеница да се Шејка најчешће потписивао иницијалом (Ш) и симболима, или имагинарним именима. У извесним периодима живота, Шејка је умео да уображава стања деиндивидуализације, исповедајући пријатељима да слике ради по нацртима и под сугестијама мистериозних поручиоца који су од њега захтевали само мануелно посредовање између плана и реализације. Такав статус уметника је необичан у модерном добу, али је он био пракса у Средњем веку. Ако нам је допуштено објашњавати такве Шејкине исповести, ми би рекли да су у питању пројекције жудње за дисциплином и канонима, за потпуном сврхом уметничког дела, која је ишчезла у модерном добу, које је осетило ужасне последице ренесансног наслеђа, чије је име: слобода. Јер, бити слободан, ту значи бити непотребан, а Шејка је жудео за тим да његово дело бар некоме буде заиста потребно.

Коначно, и на плану иконолошких разматрања, у Шејкиним „Ђубриштима" и „Зидовима", опажа се рука средњевековних минијатуриста, њихово осећање простора, њихов **horror vacui**. Свет је ту приказан у духу средњовековне оптике: као зид амбиса, дакле у окомитој пројекцији, са благо наговештеном, вертикалном перспективом, која поглед усмјерава небесима спаса или терасама благовести „Замка". Посве је срењовековна и Шејкина упорност у набрајању, класификовању ствари, праћена једнакомерном брижношћу при њиховом приказивању, уз потпуно одсуство оног ренесансног критеријума дискриминације „битног" од „небитног" у слици света. За средњевековне мајсторе, све је битно јер је у свему, на известан начин, у већој или мањој мери, присутан сјај творца. „Шта је ружније од ђавола, узрока греха? — пита се Дионисије Картузијанац. — Па ипак, и у демонима постоје блистави природни дарови". [27]. Са средњевековних капитала силазе у просторе Шејкиних „Ђубришта" и „Зидова" многа антропозооморфна створења, попут фигуре „камелеона", персонификације фигуре модерног човека. Изгледа да је за Шејку, у највишим продорима његове духовне реализације, „Ђубриште", као призор „хтонских" предела модерног света, имало сврху испитивања и искушавања сопствене привржености „Замку". Гротескност призора „Ђубришта", имала је функцију изазивања жудње за свечаним, величанственим призорима „Замка". Таква употреба чудовишног и гротескног, била је позната гностицима и мистицима Средњег века. Контемплација чудовишног, у тим древним техникама метафизичке реализације човека, имала је функцију одвраћања погледа од илузорног света, да би он био слободнији за продор ка „стварном" свету, са оне стране илузија.

Али у понашању извесних чланова „Медиале" била је присутна и нека врста дендистичке стратегије одбијања илузорног света. Први, највећи и једини доследни денди „Медиале" је био Мишел Контић, кога смо виђали, крајем педесетих година, на отварањима изложби у београдском уметничком павиљону „Цвијета Зузорић": његов приосно усправан стас, поглед једне аристократске **desinvolture**, који је лутао изнад глава присутних, те изазовна елеганција у облачењу, опхођењу и обраћању — били су веродостојни контрапункт сивоправом фону усамљене гомиле модерних људи, чији је спољни изглед повијености и запуштености, израз унутрашњих капитулација. Контићев пример су следили, у извесним периодима, и Главуртић, Савић и Шејка, односно Оља Ивањицки, на женствен начин. У случају Главуртића, дендизам је био укључен и у стратегију „медиалног" истраживања, као екстрем у односу на сиромаштво. Тако се он умео из дана у дан појављивати у одорама дендија или прњама лумпен-пролетера. Тврдио нам је, у зиму 1958. године, да је то прелажење из једне у другу крајност нека врста ритуала амплитуде, са крајњим циљем смиривања покрета у „средишту". И у таквој аргументацији се могло осетити средњевековно, прецизније „голиардско" наслеђе. Међутим, он је тај дендизам касније спроводио и као цинички став презира према модерном свету, кроз рубрике **Idiot international** и „Пета страна света", у „Јежу".

Дакле, за разлику од низа генерација младих бунтовника, од „егзистенцијалиста" до „хипика", које су свој револт исказивале и у запуштености свог тела и одеће, неки чланови „Медиале" су заступали управо обрнуту тактику приоса, изазивајући мржњу и скандал својом отменошћу и елеганцијом. Ми мислимо да су поменуте генерације бунтовника само продужавале већ постојеће тенденције модерног света, те да је дендизам „Медиале" био веродостојни „шамар укусу", или боље рећи неукусу. Јасно, у том погледу, „Медиала" је имала велике, премда ретке узоре у историји новог доба: Салвадор Дали, који се облачи у одоре императора над-историјских империја; де Кирико, који слика себе, обученог у скупоцене одежде племића са двора

26. Миро Главуртић: **op. cit.**
27. Дионисије Картузијанац: **De consolatione philosophiae**, II, 18.

Луја XVI. Дендизам свих тих усамљених приносника „духу времена", дакле у радикално анти-буржоаској функцији, има и своју идеологију, коју је савршено изложио Шарл Бодлер: „Дендизам је последњи бљесак хероизма у времену декаденције. У данашњем метежу, неколико декласираних, огорчених, беспослених људи, али који су сви до једног богати изворном снагом, могу доћи на идеју да заснују нову врсту аристократије, утолико отпорнију што ће почивати на најдрагоценијим, неразрушивим способностима и на небеским даровима, које рад и новац не могу да пруже... Видимо да се дендизам у извесном смислу граничи са спиритуализмом и стоицизмом" ([28]).

Поменом дендизма, као једног спољњег аспекта „Медиале", изашли смо пред проблем одређења околине у којој је живела и деловала та школа: Београд. Наиме, проблем би могао да гласи: какав је положај и смисао Београда у „Медиали", те „Медиале' у историји београдске, односно српске културе? У извесном смислу, питање изгледа необично јер су репери „Медиале", као што се видело, европски и великоисторијски, те радијус референци превазилази све конкретна просторна и временска ограничења. Ипак, за неке идеологе „Медиале", посебно за Шејку и Главуртића, град Београд је имао посебни, скоро над-историјски значај, који ћемо ми сада покушати да објаснимо.

Алхемијска традиција учи да се „злато" налази тамо где га људи најмање очекују, у ништавности, баналности, у пепелу материје. Тај пепео треба само разгрнути и злато ће искрснути пред оним коме је намењено. Једно од таквих места баналности су и популарни бедекери, преко чијих страница прелазе лењи и расејани погледи милиона туриста, не очекујући да ту открију неочекивано. Ипак, велике истине могу бити и велике баналности, нарочито у случајевима где понављање одређене истине има за последицу привидно губљење, односно прикривање њеног значења испод покрова баналности, створеног од рутине и умножавању. У бедекерима Београда, таква покров баналности обавија основну дефиницију града, као раскрсницу путева Истока и Запада. За сензибилни поглед, таква дефиниција има недвосмислен смисао чуда у свету изгубљеног „средишта" који постаје „планетарно окло": Београд је средиште света!

За Шејку и Главуртића, Београд је виртуално нови Рим, будуће средиште света. У Београд, породица Леонида Шејке је дошла са севера Европе, доневши богату библиотеку руских мислилаца прошлог века, који су сањали о Москви, као о „трећем Риму". Главуртић је дошао у Београд са југа, из Медитерана, донevши у својим чулима јеку рушења империје и носталгију за изгубљеним средиштем цивилизације. У сусрету та два изгнаника, један другом одражавају јединствен идеал „средишта", и тако се у њиховим свестима силуета Београда, са фигуром Победника, усправља пред хоризонтима будућности као обећање победе над хаосом историје, као могућност заснивања новог средишта обновљене цивилизације. Описујући 1953. годину, Главуртић је исповедао: „Те године, док су се у нашим интелектуалним сферама водиле расправе између представника два духа, бездушно и туробно, покушавао сам да формулишем **магију екстрема** и да објасним себи нужност једног новог јединства супротности, крећући се између Београда и Херцег Новог, Саве и Јадрана. Мислио сам о неумитној мисији људи ове географске тачке на путу између Истока и Запада, између два царства, два духа и две културе. Кусанусов принцип, **coincidentia oppositorum**, заувек беше завладао мојим мислима, а то и није било ништа чудно, јер сам веровао, као што данас верујем, да је кардинал Никола Кусански, баш овде (у Београду, прим. Д. Н.), на путу за Цариград, у чудесном обасјању формулисао своје славно начело" ([29]).

Сећамо се: када би Шејка започињао проповед о Београду, као могућем „средишту" света, присутни су постојали пакосно раздрагани у некој врсти интелектуалног мазохизма. Тај нимало бели, већ прљаво-сиви град, по коме су тумарала туробна лица, избацујући из себе испљувке и шлајм, жуч и јед, псовке и празне кутије цигарета, по којима је Шејка цртао „Ђубришта" — изгледао је сушта супротност неком новом Риму. Најбољи синови Београда су тада мислили како да побегну из тог проклетства судбине, са тог „краја света", крајње провинције света без средишта, залудно верујући да негде то средиште ипак постоји. И у терминима културе, ситуација је изгледала безнадежно: најбољи, попут „Медиале", били су на дну, изложени интелектуалном линчу медиокритета, а у врху културе су биле креатуре које би у сваком здравом друштву чиниле део олоша, багре. Ипак, Шејка је веровао у посебну, светску мисију Београда! Дакле, веровао је у чудо, али је своју веру оснивао на једном историјском примеру: Назарету. И та селендра, на крају римске империје, постала је средиште, почетак нове историје. На такву Шејкину аргументацију, ми би додавали једно „нажалост", и то је изражавало наша основна колебања.

Наиме, за Шејку и Главуртића, Београд је виртуално „средиште" света по сили есхатолошких и езотеријских „закономерности", према којима нисмо скривали извесно „органско" да не кажемо етничко гађење, попут оног израженог у **Contra Galileos** императора Јулијана: „обожавате неку лешину из Јерусалима, уместо Сунца наших очева".

Ипак, и ми смо веровали у ту мисију Београда, оснивајући веру на некој врсти биолошког историцизма и алгебри искључивања, опажајући да се средиште Европе, у њеној историји, помера од Хеладе ка Риму, од Рима ка Римско-германској империји, те предвиђајући будућност у знаку преноса тежишта на словенске народе. Свуда по Европи примећивали смо знаке декаденције, биолошке исцрпљености, и то искуство нам је учвршћивало веру у велике задатке који очекују словенске народе и Београд, као место сусрета Истока и Запада. Потом смо сличну визију будућности нашли и код Емил Киорана:

„Ти народи нису рекли своју последњу реч. Неки од њих су до сад имали занемарљиву улогу у историји. Други, као Југославија, Румунија и Бугарска, живели су у сенци, познавајући само непрекидне патње. Али, ма каква била њихова прошлост, и независно од њихове разине културе, сви ти народи располажу једним биолошким богатством, које је залудно тражити на Западу. Кињени, поробљавани, падајући у безимена мучења, раздирани између насиља и освајања, они ће у будућности упознати велику надокнаду за све тешке и преживљене испите и понижења" ([30]).

Ако се наша, европеистична визија Београда може дефинисати као „кшатријска", онда би Главуртићевој и Шејкиној визији одговарао атрибут „брахманства", и они су, попут брахмана, на наше изразе гађења, одговарали осмесима благости, изнад страсти. Међутим, једно је посве извесно: ако се над хоризонтима историје београдски Победник икад буде уздигао као осовина нове културе и цивилизације, значајни део тог успона ће почивати на темељима које је створила „Медиала". Том добу блиске или далеке будућности, архитект „Медиале", Предраг Ристић, предаје у наслеђе и најсавршеније здање историје, пројект храма и знамења новог средишта историје. То здање, у облику равнокраког крста, чији су краци отворени на свим странама света, на својим кристалним зидовима носи огромну, гранитну сферу, прекривену златним плочама. Равнокраки крст је соларни симбол, као и сфера, за коју генерације мудраца тврде да савршено изражава идеју савршенства. На врху вулкана, посматрано из даљине, здање је симбол истине, која је сагледљива, прозирна, али и чврста, непробојна, попут кристала: сфера изгледа као да лебди, симболишући тим положајем тријумф човека над „хтонским" елементом. А злато је управо симбол примордијалног доба, највишег рода људи у Платоновој држави ([31]).

28. Шарл Бодлер: **Oeuvres complètes**, Париз 1954.
29. Миро Главуртић: **Године**.
30. Емил Киоран: **Historie et utopie**, Париз 1960.
31. Модел те зграде арх. Предраг Ристић је изложио на нашој изложби-тези „Пре-обликн", у галерији Културног центра Београда, 14-24. април 1975. У каталогу исте изложбе, ми смо изложили значење његовог дела са становишта нашег тумачења „пре-облика".

Остаје нам, на крају овог сведочанства, да одредимо и положај „Медиале" у историји београдске и српске културе. Такав задатак захтева неупоредиво више простора од оног којим располажемо, те ћемо за сада указати само на битне репере. Пре свега залудно је трагати за коренима „Медиале" у београдској или српској култури. У питању је један потпуно самородан феномен, који то јесте и у контексту историје европске културе, упркос чињенице да су се чланови „Медиале" обраћали примерима Салвадор Далија, де Кирика, Берђајева, Хајзенберга или Борхеса. Јер, та обраћања су била пре израз трагања за блиским него за учитељима. У тим примерима, идеолози „Медиале" су тражили потврде сопствених интуиција.

Постоји у нашој критици извесна интелектуална лењост која стваралаштво „Медиале" своди на категорију „надреализма", а што ми одлучно поричемо, јер сматрамо да такво одређење почива на низу заблуда. Пре свега, заблуда је сводити сво визионарско сликарство XX века на Бретонове „теорије" и литерарне формуле „надреализма" јер се праве контрадикције опажају и у самим оквирима његове „групе". Чињеница да је Бретон самовољно стварао антологије „надреалистичне" уметности — може потврдити само његову самовољу, или моћ диктата француског културног колонијализма. Уосталом, уметност сликара који су привремено носили марку „надреализма", попут Макс Ернста, Тангија, Магрита или Далија — непосредно потиче из утицаја који је на њих извршило „метафизичког" сликарство де Кирика, дакле уметника који никад није био „надреалиста" и који је то небројено пута истакао. И пре Бретонових формулација „надреализма" де Кирико је јасно истакао свој **credo**, који је несводив на „надреализам" у посебном смислу, те на „модерну уметност" у општем смислу: „Покољна је непрекидна контрола над нашим мислима и над свим оним сликама које се појављују пред нашим умом, и онда када се налазимо у будном стању, али које имају уску сродност са сликама које видимо у сну. Чудно је да нас у сну ни једна слика, ма колико била чудна, не погађа својом метафизичком снагом; зато ми одбијамо да у сну тражимо извор стваралаштва; системи Томаса де Квинсија нас не искушавају ([32]... Макс Клингер је био модеран сликар **par excellance**. Модеран, не у смислу који се данас даје тој речи већ у смислу свесног човека који осећа наслеђе векова и векова уметности и мисли, који види јасно у прошлости, садашњости и у себи самом" ([33]).

Заблуда је такође препустити ту прелепу реч, надреализам, у монопол једног, уосталом неоригиналног покрета XX века, који ће будућа историја свести на огранак прошловековног симболизма. Већ је Ханс Зедлмајр показао и доказао да том „надреализму" Бретона и истомишљеника, уствари одговара назив: „подреализам", јер је у питању забрана свега што превазилази сфере **испод** свести и разума ([34]). Проклamovana слобода је ту важила само за садржаје подсвести и инфериорних психизама. Прави надреализам је онај који налазимо у Плотиновој доктрини превазилажења ове видљиве реалности, у правцу вертикалног успона, **изнад** свести и разума, ка надсвести, где се сучава идеални облик и сјај формативног и информативног Принципа. Само у том случају, могуће је сликарство „Медиале" свести на категорију надреализма.

Коначно, узори „Медиале" су „метафизично" и не-класично сликарство де Кирика, те други, послератни Дали, у распону од **Светог Сантјага**

32. Ђорђо де Кирико: **Sull'arte metafisica**; у Масимо Карa: **Metafisica**, Милано 1960.
33. Ђорђо де Кирико: **Max Klinger**, часопис „Il **Convegno**", Милано, мај 1921.
34. За шире разматрање Зедлмајрових судова о „надреализму", видети у Ханс Зедлмајр: **Verlust der Mitte,** Салцбург 1948.

до **Лова на туњеве**, дакле уметност која је скандализовала „надреалисте".

Историја језгра „Медиале" припада историји еминентно градитељских снага српске културе које су се храбро супростављале стихијама катастрофа и таласима очајања, дижући и бранећи темеље веродостојних вредности. Захваљујући „Медиали", Београд је постао део светске историје културе и то обогаћење је пред нашу генерацију поставило доскора неслућене задатке и одговорности.

■

Медиала - јуче и данас

Ирина Суботић

□

Велика је предност уметника, и групе уметника, када се међу њима нађу и они вичнији перу и разгранатој мисли: они онда нису осуђени да дуго, а често и јалово ишчекују тумаче својих идеја и остварења; незамењив је њихов траг кроз реч писану у часу настајања дела и догађања у вези са њим, а и сами ти уметници обогаћени су још једном врстом креативности која допуњује њихова ликовна виђења. Мада често једнодимензионални, они су ипак аутентични интерпретатори својих настојања — под условом да је у питању права, озбиљна мера приступа, без намере мистификације проблема и вредности, што уместо да осветли — затамни и замагли и иначе објективно тешко докучиво индивидуално доживљавање ликовног.

Предност те врсте у нашој средини је имала група Медиала, једина — како је то приметио и Бора Ћосић — која је после београдских надреалиста имала дефинисане ставове и програмски била кохерентна, што ипак није елиминисало различита, па и погрешна тумачења њихових настојања. Програмски текстови, објављивани у Видицима током 1958/9, и касније у низу листова, часописа, у књизи Леонида Шејке „Трактат о сликарству" (Нолит 1964) и др., најпотпуније су представљени у „листу за уметност" који је под називом Медиала (бр. 1, год. I Београд 1959)[1] издала „група сликара при часопису Видици" — Миро Главуртић (главни и одговорни уредник), Коста Брадић, Борко Никетић, Владан Пронић, Светозар Самуровић, Синиша Вуковић, Леонид Шејка и Оља Ивањицки. Иако је било покушаја да се јуна 1960. покрене и други број — први број је остао и једини — писани руком, штампан латиницом у 310 примерака, илустрован цртежима Мира Главуртића, са репродукцијама и фотографијама сарадника — Оље Ивањицки, Косте Брадића, Синише Вуковића, Мира Главуртића, Светозара Самуровића, Леонида Шејке, затим Маљевича, Вермера и Далија. Поред програмских текстова тројице главних теоретичара Медиале — Шејке, Главуртића и Вуковића, објављени су и краћи записи о свим члановима, затим драма Светозара Самуровића, „Епитафи са Карановог гробља" Љубомира Симовића, две песме Владана Пронића, песме Мира Главуртића, „Жута прича" и „Магија лечења позориштем" Бода Марковића.

Већ сам садржај листа у великој мери показује усмереност и жеље да се теоријским образложењем и ширином подухвата, као и репродукованим делима, укаже на основне позиције: „Медијално[2] сликарство ће сјединити све партикуле које су биле осамостаљене у овом аналитичном периоду. У својој структури имати све елементе који су били раздвојени. То медијално сликарство користиће сва искуства и сва открића до којих се дошло са ма које сликарске парцеле овог времена", пише М. Главуртић (стр. 6, „О медијалном сликарству"), док Леонид Шејка (стр. 2, 3, „Потпуни живот пластичног") тражи интегритет практичне и духовне активности чије одвајање, као дуги процес, „буржоаска цивилизација довршава тиме што тежиште пада на практично, на средство живота — машину. У том времену, уметност се одвојила од средишта, раздробила на делове, живот је многострук, противречан, све вуче на своју страну", и завршава: „Ђубриште механичке цивилизације је плодно тло за раст нове синтетичке грађевине и она ће бити могућа, јер ће потребе потпуног човека усмерене тоталности, остварити потпуни живот пластичног". С. Вуковић сматра (стр. 11, „О коновима потпуног човека") да „еволуциона крива уметности показује да протицањем хронолошког времена и непрекидним развојем уметности непрестано јачају оне силе које воде ка потпуном човеку" и да су коинциденције са идејама Ренесансе сада могуће пре него икада". Ови ставови — уосталом, као и многи други — представљају већ зрело сажимање идеја које су се у дугим разговорима и сусретима, често без ауторства, рађале и развијале међу члановима ове дружине, иако се зна да су главни носиоци Медиалине идеологије, па и активности, били Шејка и Главуртић. Позивање на ренесансу Шејка тумачи једноставније: „У суштини програм Медиале своди се на једно: направити добру слику са свим особинама које слику чине сликом... Сликарство ренесансе нам просто напросто даје оријентацију и ствара у нама један појам добре слике. И то је цела мудрост у програму Медиале". За разлику од других чланова који су једино кроз активност групе сматрали да могу да дођу до изражаја, да је то једини и тренутни пут њиховог стварања, Шејка је био свестан да су суочавања у средишњој тачки, тачки укрштања света и енергија духа, ствар будућности, и можда других неких генерација, и да се до интегралности мисли и идеја не може пречицом доспети. Да би се бар приближили, или створили пут до даљих продора, уметници окупљени у заједничком послу морали су бити заокупљени и филозофијом и етиком, евоцирањем митова и стварањем нових, при чему је веза са надреализмом у суштини иста као и са другим оријентацијама у уметности — пре коришћење стечених искустава но плагирање резултата, позивање на подсвест и аутоматизам, еротику или ефемерност спољног. Дела која су чланови Медиале понудили, често вештија, вибрантнија и слободнијег духа у цртежу но у слици, покушала су да прате идеје-водиље. Било је, међутим, више евокације прошлог, музејског, „ренесансног", временом и традицијом прожетог сликарства, но синтезе модерног, бритког, ослобођеног. Сматрам да је вредност њихове појаве на првом месту у тренутну када се, као усамљеници, неочекивано јављају у београдској средини, уносећи дах Медитерана и његове фантасмагорије, неочекивано јер делују анахроно, јер мешају редослед историје, јер се не уклапају у званичне потребе и званичне афирмације. Њихова херметична појава није била лако распознатљива у та времена која карактерише отварање ка свету, модернизација и духовног и практичног живота, прихватање многих готових формула, потребних овој средини и зато брзо апсолвираних, у замену за тек превазиђену догматску уметност. Својим програмом, делима и понашањем, као „заговорник дугог памћења", Медиала је у ликовном животу Београда видно одударала од свега тада актуелног и слављеног као модерно. На принципу јединства супротности њима су с једне стране били узори Леонардо, Бош, Вермер, Бројгл, а с друге слободна имагинација, контакт реалног и сновиђења, суперпозиција интуитивног и интелектуалног. Та окренутост прошлом, са спрегом препознате садашњости и замишљене, свемирске будућности, у ствари је романтичарско трагање за неоткривеним и нека врста — да ли подсвесног? — бекства од савременог, актуелног духа који се суочава са другачијом визијом и другим проблемима уметности. Ако се надреално, фантасмагорично, метафорично схвати као константа уметности, па и модерне, онда појаву Медиале можемо уврстити такође у константе и све њене рецидиве тумачити не толико њеним директним утицајем, колико потребама једног таквог израза. Њима измиче компонента савремености, они у својим делима нису успели да пронађу прави одговор на своје захтеве, вероватно због тога што су они у суштини илузорни: историја је показала да синтезе те врсте нису досада уродиле плодом, при томе не мислим да су немогуће транспозиције старог у ново, ново тумачење старих проблема и поновно испитивање већ решених суптилних односа и значења.

У осами, ван контаката са званичним круговима, у отпору према грађанском менталитету, у конфликтима који су се рађали и међу њима самима и у односу на животне ситуације, чланови Медиале ипак нису запостављали свакодневицу, нису допуштали да догађаји из историје човечанства прођу мимо њих, о чему сведоче и записи у једној великој свесци названој „Књига-објект бр. 2 — Уред за регистрацију и класификацију", скраћено УРК, чији је власник сада Синиша Вуковић и чије странице садрже незаменљиве документе о делатности групе, члановима, изложбама, дружењима, фотографијама, називима дела и сл. За председника Уреда изабран је Шејка „класификатор", за секретара Миро Главуртић, „кр. сл. Рутаније", а за главног архивара Милутин Трпковић, „песник, администратор". Књига је писана углавном Шејкиним рукописом, али се разазнаје и учешће Главуртића, Оље Ивањицки и др. Већ на првој страни назначена је сврха Уреда у седам тачака:

1. безразложно активирање на територији Ђубришта;
2. регистровање догађаја на острву Рутаније;
3. регистровање открића пријављених од стране чланова; затим регистровање разговора, гестова и манифестација;
4. фото-регистрације;

1) Према једној забелешци, лист је из штампе изашао 18. јула 1959. Неразумљиво је због чега је та година назначена у библиографији каталога ретроспективне изложбе Медиале 1953-1968, Галерија УЛУС-а јануара 1969. — као 1958.

2) И у оригиналним документима, и у штампаним текстовима најчешће се среће назив Медиала, мада у томе ни сами чланови нису доследни, па у истом тексту налазимо и Медијала. Поштујући могућност двоструке етимологије (Мед — ала, као и новолатински medialis,) ми прихватамо првобитну варијанту Медиала.

5. сви остали облици класификација предмета и појава;
6. издавање каталога, репродукција и предмета;
7. регистровање догађаја у свету — који имају додира са природом ђубришта.

Смисао постојања Уреда записан је на страни 15: „УРК симболише изолацију Балтазара од осталог света, система уметности и уметника, потпомаже образовање тврђаве цитаделе — корњона, орган за критику, обавештења, интервју итд." и „неограничено проширење облика изражавања који се првенствено разастиру као форма чистог живљења, захтева једно тело са посебним задатком бележења онако као што то у нормалном свету чини штампа и књиге. Ако су поступци, покрети сами по себи креација која не тражи да буде транспонована у уметничке облике већ само регистр. и проглашена. У томе је смисао УРКа." Први забележени датум је 15. новембар 1957, али се догађаји те године, па и претходних, ређају ретроградно, све до првих значајних датума, сећања на године 1953/54, када су друштво, безимено и неформално, чинили Урош Тошковић, Дадо Ђурић, Синиша Вуковић, Леонид Шејка, Тупа (Вукота Вукотић), Пеђа Ристић, редом који је назначен на 9. страни УРКа уз запис: „Ходање по улицама у групи. Скандализовање пролазника. Улажење у кафане са блоковима. Цртање са воштаним пастелима, тушем, пљувачком. Рад на цртежима до могућности хартије (док се не поцепа). Сликање на картонима са великим и дебелим слојевима згрудване боје (тешке фактуре). Лутање по обали Саве и Дунава ноћу, чамцем. Довлачење великих трулих стабала са Ратног острва пливајући. Вожња чамцем кроз маглу на поплављеној Ади Циганлији. Херцег Нови, Будва, Св. Стефан. Ношење браде, тетовирање". Општа личност био је Глигор Бакоч, род касније рођеној „креатури ђубришта", Балтазару[3] означаваног са α, β, γ у зависности од места на коме се среће, функције коју обавља, посла којим се бави; била је то „условна ознака коју је дао класификатор Шејка", стоји на 2. страни УРКа, ознака која је даровала име и друштву, будућој Медиали. Први састанак пријатеља Балтазар одржан је 28. септембра 1957, у улици Војислава Илића где је становао Шејка. Гости су му били Главуртић и Контић, „истраживач" кога Главуртић у тексту „Године"[4] описује као „младића елегантне појаве, са цветом у запућку, позни изданак већ сасвим ишчезлог дендизма" који је „сликао лепе слике, и био сасвим на супротној страни оног ужаса, страве, намерно и свесно ружног у делу, које је систематски уносио у једну плодну климу необични геније Уроша Тошковића". На првом састанку су посматране слике Шејке, Оље Ивањицки, репродукције Макса Ернста; вршено је „фоторегистровање у седећим позама два по два" и расписан конкурс за слику „У Вермеровом ентеријеру". „Други састанак Балтазара (УРК, стр. 4) одржан је 9. новембра, такође код Шејке, када је била присутна и Оља Ивањицки, уз уобичајене разговоре, посматрана је њена слика Теута, читани су делови Жидовог романа, песме Рембоа, преписивани одломци из Шејкиног Пута.

Забележено је (УРК, стр. 7) да је 24. новембра на састанку Балтазара код „Цара" (некадашња кафана „Руски цар", сада „Загреб"), договорено о издавању једног листа куцаног на писаћој машини са насловом Медиала, у тиражу од 5-6 примерака. Лист ће се, амбициозније и значајније, појавити после годину и по дана припрема. Неколико дана касније, 27. новембра, Шејка и Главуртић су скицирали „Манифест Балтазара, ноиндивидуа, Медијално друштво".

Од пролећа 1958. трају заједничке припреме за иступање Шејке, Оље Ивањицки, Главуртића и Владана Радовановића. Изложба је одржана јуна у тадашњем Дому омладине на Обилићевом венцу, под називом који је провоцирао и привлачио — „Медиална истраживања" и обухватила је „слике, објекте, покрете, звук, пипазоне, фотосе, текстове" уз напомену (УРК, стр. 22): „једна манифестација слободног и бескомпромисног типа у једној средини која не трпи такве појаве и такве наступе. Затворен кордон, цитадела биће и даље одржана ван њихових „Улуса" дворана, жирија, њихове гнусне администрације, било би најбоље, уствари, ћутати, не излагати се њиховим потсмесима и игнорисању, али ово показивање уклапа се у наш опус, оно је наша интерна потреба ван односа према публици, направити, просто изложбу ради нас самих да би смо боље сагледали оно што смо урадили досад."[5]

Изложба је и публику и критику зачудила, пре збунила но заинтересовала за дубље упознавање. Неуобичајени експонати — пипазон, звук и други објекти изазвали су радозналост која се на томе и завршила, не доводећи до већих расправа.

У време интензивних припрема и договарања за други иступ у галерији Графички колектив, 4. августа 1959. Главуртић, Синиша Вуковић и Шејка „састављају проглас" и предлог излагача „нове генерације окупљене око Медиале". Списак обухвата Ољу Ивањицки, Синишу Вуковића, Косту Брадића, Мира Главуртића, Светозара Самуровића, Михаила Чумића, Милића Станковића (са чијим су се делом први пут упознали на његовој самосталној изложби тога лета), затим Владимира Величковића, Милована Видака, Леонида Шејку, Марка Крсмановића[6], Радомира Дамјановића, Лалицког ?, Бранка Протића ?, Борка Никетића ? и Алексића.

Последња шесторица нису излагала. Изложбу је отворио Пеђа Милосављевић, у присуству бројних гостију, међу којима се спомињу Павле Стефановић, Љубиша Јоцић, Васко Попа, Љуба Поповић са којим се тада успостављају блиски контакти и коме је готово читава 52. и део 53. стране УРКа био касније посвећен. Шејка бележи Љубин текст: „Само једно овакво сликарство биће у стању да надокнади човеку бол — за изгубљеном својом душом у беспрају космоса."

3) Назив свакако није случајно изабран: он евоцира магично значење јер је Балтазар, према **Larousse**-u, по традицији популарно име једног од тројице мудраца са Истока који су се поклонили новорођеном Христу. За то име се везује и легенда о Бел-Шар-Усуру, владару Вавилона који је због непоштовања Набукодоносорових реликвија-ваза донетих из Јерусалима — видео како непозната рука по зиду исписује тајанствене речи.

Трећа изложба Медиале одржана је такође у Графичком колективу, октобра 1960, са учешћем Шејке, Љубе Поповића, Мира Главуртића, Оље Ивањицки, Синише Вуковића, Светозара Самуровића и Уроша Тошковића, али УРК о томе не оставља трага, вероватно јер је то време у коме најредовнији хроничар, Шејка, одслужује војни рок. То је година бројних излагања за многе чланове Медиале (Први бијенале младих на Ријеци, када је награду добио Бранко Протић, бележи УРК, затим изложба осморице младих сликара у старом Атељеу 212, у улици Моше Пијаде када се заједно налазе Шејка, Самуровић, Бранко Миљуш, Драгош Калајић, Величковић, Владислав Тодоровић и др.).

Главуртићев рукопис бележи догађаје око изложбе Медиале децембра 1961. на Трибини младих у Новом Саду, у саставу: Оља Ивањицки, Шејка, Тошковић, Главуртић, Љуба Поповић, Самуровић, Радован Крагуљ. УРК на стр. 59. наводи и Душка Илића о коме се не налазе подаци на другим местима, а у штампи се помиње да је излагао и Милосав Лазаревић, што је такође дезинформација. Изложба је била праћена расправама, књижевним вечерима, предавањима у којима је учествовао широки круг уметника, што показује живу активност Новога Сада: помињу се и Мирјана Вукмировић, Брана Петровић, Вито Марковић, Остоја Кисић, Дејан Поznановић, Божидар Шујица, Михаило Ђоковић-Тикало.

Чланство се шири, мења, па је о томе било речи и на састанку код Долорес Ћаће 19. септембра 1962, када присуствују — поред уобичајеног круга: Шејка, Оља, Главуртић, Илија Савић, Љуба Поповић — Видак и Борко Никетић, Драган Лубарда, Душко Илић, Милосав Лазаревић; „на састанку је говорено о стању покрета, о будућој делатности, о томе на који начин реаговати на покушаје са стране да се обеснажи наше деловање и спречи наш наступ. Закључили да се спречи стихијско излагање, посебно на оним изложбама које нам не одговарају по духу. Одлучено да се група не зове Медиала већ само покрет, наиме да се не фиксира чланство групе нити да стварамо ексклузивну групу, али већим интензитетом да радимо на прокламовању идеја." (УРК, стр. 60).

Период рационалног прихватања чињенице да се идеје не остварују довољно прецизно, да је назив неадекватан, да група мора да има слободнији формални живот, нашао је на погодно тле и на састанку код Ђорђа Кадијевића 16. октобра исте године, када је „одлучено да се прва фаза приближавања Медиали зове Релационизам" што је и прихваћено као додатни термин изложбе критичара Алексе Челебоновића — „Нови облици надреализма и релационизам". Термин је био довољно обухватан да је привукао и једну другу, неформалну, групу младих сликара чије су позиције, у ликовном погледу, биле антипод медијалној уметности музејског звука: то је „група Зорана Павловића", бележи УРК (стр. 61) којој су припадали и Живојин Турински, Бранко Протић и Владислав Тодоровић а која је предложила да термин релационизам буде заједнички јер је, по сведочењу Зорана Павловића, био довољно широк да садржи и онај однос између уметности и света, тачније живота који су и ови апстрактни сликари желели својим делом да обухвате, не везујући се искључиво за чисти енформел, већ за шире могућности апстрактног израза. Чланови Медиале, херметични и искључиви у многим својим назорима, са групом апстрактних уметника пронашли су заједничке тачке и на састанцима средом, најчешће у кафани „Зора", којима су присуствовали и многи други заинтересовани, расправљали су о питањима уметности. Из тог дружења потекла је само једна заједничка акција — крајем 1962. године на Трибини младих у Новом Саду која се, у недостатку друге документације, може да реконструише на основу појединачних каталога учесника, штампе и двоструког, средњег листа Поља бр. 62/63 (тада у штампи, изашао 1963) који је служио уместо каталога, са насловом „Ђоконда није она иста". То су коментари и искази свих учесника које је сакупио Стеван Станић: Леонида Шејке, Зорана Павловића, Владислава Тодоровића, Бранка Протића, Љубе Поповића, Живојина Туринског, Владимира Величковића, они су и илустровали тај двоброј Поља. Изложба се среће под називом Група младих београдских сликара (уметника) и једини назив који више упућује — мада је вероватно слободно дат — јавља се у каталогу изложбе Ж. Туринског у Салону Модерне галерије новембра-децембра 1964: Апстрактни и надреалистички сликари. О овоме такође УРК не говори — претпостављам јер није било у питању учешће већег броја чланова Медиале. Уосталом, УРК још само помиње изложбу цртежа фантастике која је одржана у Београду, Загребу и Љубљани, током 1964. године, да би већ на следећој, 62. страни са белешком да је 1963. Љуба Поповић отишао за Париз, да је почетком 1963. Видак почео рад на слици „Велико суђење", септембра 1963, да је Марија Чудина почела рад на великој поеми „Пустиња", да 1963. Оља Ивањицки прави куфере, и да је маја 1964. била изложба осам сликара — завршио свој летопис.

Са празним страницама УРКа, међутим, није завршена историја Медиале, али умногоме јесу њене херојске године. Свакако не зато што су хроничари били уморни, већ зато што су поједини задаци обављени, зато што се даљи раст групе логички није могао да очекује, зато што се целокупна ситуација око Медиале изменила. Без сумње да није у питању спољно онемогућавање — како то инсинуира УРК — већ разлози унутар саме групе који су је приморали да не излаже, све до јануара 1969. године: у галерији УЛУС-а, у улици Вука Караџића изложбу је отворио Лазар Трифуновић у присуству „**tout Belgrade**"-а, уз васкрснуће првог броја листа Медиала у виду публикације-каталога, истог

4) Каталог ретроспективне изложбе 1953-1966, Медиала, Београд, јануар 1969, стр. 3.
5) Овај, као и сви други цитати, навођени су тачно према оригиналу, без осавремењивања правописа или других исправки.
6) Знаци питања уз његово и друга имена поставили су организатори. М. Крсмановић се сећа да се спомињала могућност његовог излагања са Медиалом, али са њим о томе није договарано.

формата и истих намера — да подсети на старе и обновљене тежње, да докаже виталност и младост Медиале кроз сопствену еволуцију коју су назвали „Линијом медиалних окупљања", како гласи наслов текста Синише Вуковића. Своја сећања износи Миро Главуртић, називајући их „Године"7. Изложба је обухватила све сараднике, чак и оне који никада до тада нису са Медиалом иступали — Дада Ђурића, на пример.

Коло историје се окренуло: уместо назива „Небулозни авангардизам Медиале" (М. Милошевић, Борба, 29. септембар 1959), уместо одбијања, као што је било за први Октобарски салон када нису прихваћене слике Леонида Шејке и Михаило Чумић, и скулптура „Дон Кихот" Оље Ивањицки, уместо ретких позитивних приказа (К. Амборзић, „Медиала", Књижевне новине, 25. септембар 1959), ретроспективна изложба 1969. јавности је приказана као догађај сезоне: „Блистави траг Медиалине комете" (Л. Трифуновић, Политика, 19. јануар 1969 — текст са отварања), „Континуитет вредности" (З. Тушановић, Комунист, 23. јануар 1969), „Дивни занесењаци" (Борба, 12. јануар 1969). Реалније о Медиали пишу само Зоран Павловић, „Медиала или судбина једног мита", Књижевност, март 1969; Н. Турински, „Путеви Медиале", НИН, 19. јануара 1969; М. П. Протић, „Историја српског сликарства XX века" II том, изд. Нолит 1970.

Карактеристично је за дух климе, ранија и нова, да и критичари који су били на известан начин ближи Медиали или бар показивали веће интересовање за њену активност, ревидирају своје ставове. Као пример ће нам послужити Стеван Станић који се у новосадском Дневнику 9. децембра 1961. („Ни мед, ни ала") поводом изложби на Трибини младих, пита шта хоће ти млади људи — да „изграде једну антитеорију? Да уствари пре но што нешто докрајче (или пре но што и озбиљно започну) поставе законито безакоње. Или да засене простоту? Да изазову сензацију?... И шта учинити? Благонаклоно се смешити вечитој тежњи (у овом случају узалудној) да се буде нов, револуционаран — (у овом случају бучан)." У Борби 21. јануара 1969. са насловом „Медиала — је ли јасно?", Станић извесне своје поставке не мења, бар што се тиче неколицине изабраника које сматра најталентованијим (Величковић, Дадо Ђурић, Милић Станковић, Самуровић и Шејка), док осталим приписује маниризам и „махерај", али његов суд је сада помирљив: „Остаје, дакле, да стојимо пред сликама ових занесењака, који у овом тренутку покушавају да интегрирају, сачувају, синтетишу и даље развију оно што је најбоље у претходним остварењима човековим". Овакав бучан пријем раширених руку, са више од двадесет написа широм земље, Медиала доживљава 1969. године, у часу када је она већ завршена историјска чињеница, када је свој пут — у вредносном смислу — заокруживала[8]).

Сасвим без изненађења, та слика рефлектује ситуацију у нашој културној јавности без слуха, без спремности, отворености и знања да појаве разјасни, вио не и прихвати у тренутку њиховог рађања, а не онда када оне постају силазна линија сопствених тражења. Медиала данас, много је више напор да се истраје, но спонтано окупљање сродних идеја, ма колико то данашњи чланови порицали, у тврдњи да је њихова група феникс и да је „затворена, одбојна и невидљива само за оне који не могу и неће да је виде, а посебно за оне који су упркос таквој својој оптици спремни да је олако прогласе невидљивом и непостојећом." (С. Вуковић, „Линија медијалних окупљања", каталог ретроспективне изложбе 1953—1966, Медиала, Галерија УЛУСа, јануар 1969).

Медиала у јавности постоји готово као синоним за недокучиво, тајновито, покекад скандалозно, у функцији модерног... Флуктуација њеног чланства, посебно последњих година, резултат је вечитих расправа, одлазака и повратака — као што је то уосталом код свих група у којима не може бити уједначених темперамената и талената. Иако је историја Медиале нераскидиво везана са историјом тих расапа, о чему предано бележи УРК, јавност је о томе више дознала у тренутку када је кулминирала популарност групе — после ретроспективне изложбе 1969. Чак и Јутарње новости (27. фебруара 1970) бележе да Медиали прети крај због неслагања међу члановима. Те године, ипак, Медиала иступа у Бечу у галерији Junge Generation у саставу: Оља Ивањицки, Синиша Вуковић, Милић од Мачве, Милован Видак, Коста Брадић, Бранимир Васић и Светозар Самуровић, са уводним текстом Синише Вуковића и песмама Васка Попе о свим уметницима, сем о Брадићу и Васићу. Оснивачи Медиале, Шејка и Главуртић спомињу се у предговору.

До расправа и неслагања долазило је од самог почетка заједничког деловања: УРК бележи на стр. 7 да је одржан састанак код „Цара" 28. новембра 1957. (Мишел Контић, Владан Радовановић, Оља Ивањицки, Леонид Шејка, Коста Брадић, Рогић и Миро Главуртић) уз велики наслов „Опасност расцепа Балтазара". Најпре је било разговора о Главуртићевом пројекту зграде за становање коју је он желео да ради заједно са Шејком, а затим је Коста Брадић предложио да се учествује на конкурсу за фреску у Народном одбору града. Том предлогу су се многи насмејали а Шејка је изјавио да „таква фреска не може бити уметничко дело" и да „таква утилитарна акција не би имала много заједничког са природом Балтазара, те је према томе треба прихватити као такву а не као могућност за праву колективну акцију."] Главуртић је са своје стране сматрао да ће „ова акција представити први моменат у остварењу принципа и појаве кондиендуе." Разуме се да даљи кораци у том правцу нису подузети.

Већ фебруара 1958. УРК на стр. 21. записује: „Друштво Балтазара је распуштено. Мишел и Главуртић су отишли. Главуртић се вратио", а

7) Исти текст је под називом „Дани" објављен у „Пољима", бр. 125-126, фебруара 1969.

8) Последњих дана 1973. године комунисти — ликовни уметници Београда покренули су акцију против тзв. „црног таласа" у српској уметности. Непотписани текст под насловом „Ликовна уметност као уточиште десних, агресивних, политичких тенденција и притисак са тих позиција на слободу стваралаштва" (31 страна) односи се највећим својим делом на чланове Медиале и тумачења њихових дела. Реакције су

испод тога је назначен „садашњи састав Балтазара — Шејка, Главуртић, Владан, Оља, Кокан (Коста Брадић и уз његово име знак питања).

Један од најозбиљнијих расцепа био је јануара 1959. У УРК-у се чита (стр. 34 и даље): „Главуртић је израдио нацрт једне организације медијалиста која би имала управно тело са системом акција и обреда као нека верска секта. При том је израдио један списак могућих чланова". Коста Брадић и Шејка се нису сложили и због тога је Главуртић упутио Шејки ноту, исписану као повеља са три печата. Шејка је на то Уреду дао изјашњење 17. јануара. Између осталог пише: „Вероватно је то да је Главуртић моје неслагање са његовим нацртом приписао мом тобожњем страху од опасности која би претила споља, а наравно превидео то да су ме једино уплашиле опасности које долазе изнутра, које крије сама суштина његовог нацрта у себи...". И даље објашњава да форма којом се остварују циљеви Медиале мора да исходи из сржи стварног, животног процеса, и да се не сме захтевати, наређивати пребрзо и вештачко остварење тих циљева, већ „суптилно и видовито допуштање да се у нашем животу обавља та нова ренесанса, то ново друштво, та нова мисао". Он говори о „слободи избора пута у његовом највишем и најдубљем значењу. Чим је унутрашња слобода личности угрожена, сваки такав облик повезивања претвара се у већ познате постојеће системе деспотизма и тоталитаризма." И потом наводи системе Шигаљова, Великог инквизитора, папски ватикански квијетизам и клерикализам, масонске ложе, совјетску партијност, објашњавајући да — уколико је таква повезаност чланова потребна — онда то значи да праве, добровољне везаности међу члановима, као индивидуама људских особености, и нема, и затим да је неприродно да међу људима сличних назора буде вођа и подчињавања. То би било разумљиво и потребно, можда, кад би циљеви били утилитаристички или деструктивни. Шејка спомиње и да је Главуртићева тежња за организацијом вероватно у вези са његовом везаношћу за деструктивну компоненту надреализма, „што ни у ком случају нису наше тежње"... „већ пре једно ново стање равноправног и у највећој мери спонтаног јединства слободних личности које се при усмеравању на истом циљу везују не помоћу организација него помоћу пријатељства и љубави".

Слична расправа вођена је и 14. септембра 1959, када се друштво окупило код Милована Видака.

Размимоилажења у суштинским ставовима — у питањима уметности, била су и међу другим члановима: када је Ђорђе Кадијевић у једном писму, упућеном Владану Радовановићу, изразио сумњу у могућност опстанка пипазона као уметности, Шејка се у неким тачкама сложио са њим — бележи УРК (стр. 25), „сматрајући да у овом случају вредност таквог проналаска не опада ако се докаже да то није нова уметност". Био је то, разуме се, један од разлога међусобног неслагања.

Боравак Радослава Путара у Београду априла 1959, његово заинтересовано присуство и обиласци атељеа, на известан начин су повезали „већ разлабављене споне у нашем друштву — групи", пише у УРК-у (стр. 40).

Није чудно да је до расправа долазило, јер програм је био комплексан, тешко остварив, група хетерогена, како по интелектуалним, тако и ликовним могућностима и усмерењима. Па и сваки од учесника имао је свој пут интересовања и развоја који је у првим годинама и могао да буде општи пут Медиале, али не и касније, када су сазревали, када је постало логично да ће најспособнији морати да даље иду самостално, а они други покушавати да задржавају и враћају ону стару, праву Медиалу.

Уред је бележио многе активности које, у недостатку других докумената, реконструишемо као пратећа основном опредељењу. Михало Чумић марта 1960. (УРК, стр. 52) „истражује поступак изазивања фотографске пројекције на платну — један допринос квазифотостилу", који је практиковао Леонид Шејка и који се по резултату приближава данас актуелном фотореализму. Шејкин опус, из разумљивих разлога, најпотпуније је дат, са списковима слика, чак и власника, са класификацијама његових истраживања и са назнакама самога аутора о стилском усмерењу. Он пише о својој мултипликацији (стр. 50): „Више слика једна преко других, и то у правцу формалног преклопа пројекција а не у правцу параноичног тумачења пејзажа или ствари као код Далија". Овај цитат показује удаљавање од надреализма у правцу модернијег, објективнијег приступа проблематици слике.

У ширењу својих интересовања и у циљу што потпунијег досезања идеала — интегралне слике интегралног човека — Шејка је свој опус приписао тројици уметника: Регу Талботу, фотографу, Леону Лешу, геологу и сликару, и Леониду Трофимовичу Шејки, класификатору. У замишљеном интервјуу са овом тројицом, на питање како се дефинише сликарство (УРК, стр. 38), први одговара: „Не признајем сликарство као израз субјективних осећања, оно је за мене техничко средство да се чудесне и значајне појаве у природи означе, нагласе и забележе". Одговор Леонида Леша је: „Дати реакцију спонтану на извесне надражаје споља, са друге стране аналогну природним процесима, учинити је видљивом на једној површини, рукујући одређеним материјалом", а Шејке-класификатора: „Не налазим да је нужно велику и неизмерну ризницу светске уметности увећавати новим делима, али у тај хаос треба унети мало реда, приказати множину појава, њихову законитост, извршити срећивање и разврставање обухватајући све категорије реалног, — то може да буде функција савременог сликарства". Текстови су писани различитим, али чини се ипак Шејкиним рукописом, и узети као целина указују управо на те различита

убрзо уследиле: Пеђа Милосављевић (Политика, 12. јануар 1974), Оскар Давичо (НИН, 13. јануар 1974), Првослав Ралић (Комунист, 28. јануар 1974), који, између осталог пише: „Не може се у име Партије сликарство Љубе Поповића, Владе Величковића и Даде Ђурића, због његове тематике, идеолошки квалификовати као сликарство негативитета, разарања, агресије и ироније вио ова партија већ по својој стратешкој оријентацији садржаној у Програму СКЈ, не изводи априорно идеолошку опредељеност из

стања духа која покрећу уметника у стварању целине. Између осталог, спомиње се и серија набрајања слика која „значи основу његовог каснијег стила квантних позиција". Истовремено и независно, Коста Братић је развијао свој стил „шрафура" — ундулационих поставки, који има извесних аналогија са квантним позицијама, па је Шејка (УРК, стр. 31) предложио Брадићу израду једне заједничке слике са темом вулканске ерупције. Те ерупције радио је Шејка, а помињу се и код Оље Ивањицки.

Иако је Шејка вредно бележио у посебним књигама, свескама, блоковима, на одвојеним комадима хартије и по цртежима своја размишљања и своје планове, као и остварења, велики УРК, за разлику од једне мање свеске која је била само његово, а не опште, Медиалино власништво, доноси драгоцене податке управо због конфронтирања са другим уметницима и због стицања недвосмисленог закључка да је основни мовенс групе лежао у Шејки, и Главуртићу такође.

Шејка је, придајући посебан значај класификовању и класификацији, своме имену приписао одредиште „класификатор", што има посебан смисао у односу на целину његовог рада. То показује и „Манифест класификатора", записан на другој страни УРКа:

ми не изражавамо
ми не истражујемо
ми не преображавамо
ми не дотерујемо
ми не обликујемо
ми не улепшавамо
ми само региструјемо и класификујемо.

Ово је мотив читаве теоријске поставке која само у контексту са другим идејама представља комплетног Шејку, и највећи део Медиале: регистровањем, дакле уочавањем и бележењем и даљим аутономним класификовањем, значи слободном интерпретацијом сакупљеног материјала, ствара се слика данашњег света која прихвата све податке и утиске, па и традицију, да би се кроз то потврдила вредност у историји и садашњости. Иза формулација овог „Манифеста" могу се прочитати ставови сасвим супротни позицијама тада актуелног умногоме и данас присутног — израза који је настојао да открије једну другу реалност експресијом, истраживањима, трансформацијама, обликовањем и улепшавањем, другим речима преображајем реалности. Реалност на коју „класификатор" пристаје јесте реалност његовог присуства и то се везује за Шејкине експерименте у ванликовним областима, у проглашавањима предмета за уметничке, на отпадима, на ђубриштима, у шетњама, са Ољом, са „Балтазаром", у деструкцијама као чину (што је радио и Главуртић), у истраживању својства речи и слова, до летристичких резултата, фотографисању предела, акција и личности, набрајања као евидентирања, језичног а касније и ликовног — све то у сфери флуксус-медија која се у Шејкином делу транспоновала адекватно и у сферу ликовног, посебно савременог звука у последњим цртежима и белим сликама.

Иако другачије менталне диспозиције и формације, најближи Шејки је био Владан Радовановић који је био позван у Медиалу и у њој учествовао више духом својих истраживања но својом искреном посвећеношћу програму који је она заступала. На известан начин он је најдоследнији тим додирним, или средишњим поставкама Медиале, интердисциплинарном, „интермедијалном", као што је то показала и његова скорешња ретроспективна изложба у Салону савремене уметности (новембар—децембар 1976). Све његове идеје, почев од пипазона, синтеза речи, пластичног, тактилног, синтеза речи, звука и лика у дводимензионалном простору, прозирних слика, записа снова, идеограма, предлога за чињење, описа, рада са телом, као и његова истраживања „четврте фигуре", „концепција фуге 1958, у шеми пулсације или пужа, аналогија са великом космичком еволуцијом од минералног до живог", везују се за прве године рада, 1954, преко заједничких акција у Медиали — до данас. У свом домену, коме данас нема блиских истраживања, он остаје усамљен и свако најаутентичнији.

Духовни свет Мира Главуртића и данас, када се чешће јавља као писац и коментатор, изражен је његовим цртежима чудне визије, како се некад говорило, „заумног света". О њему УРК (стр. 30) пише 7. новембра 1956: „Први теоретичар и идеолог Медиале, Миро Главуртић у то време веома активан као сликар. У последњим делима уочљив је велики успон, усавршавање стила, све веће освајање техничких средстава. Са једне стране коришћење принципа хемијско-технолошког процеса разливања боје која јесте ипак вођен његовом руком и контролисано његовом свешћу а као резултат даје рељеф фантастичне разуђености суптилних и неочекиваних прегиба, испупчења, увала, тонова, осипања, дакле све оно што је већ раније открио у великом циклусу тзв. „Мрљица" и „Кармалићаники" у којима су ове конфигурације настале природним током кад у природи некада образују асоцијативне фигуре предмета и ликова а највише жена са леђа виђених као одлазећих, али које ипак остају уколпане непомичне у сећању, наслагане у емоционалној сфери у слојевима бескрајних љубави, па се сад све то примењено у сликама потискује натраг у мртви суви крш планина фантастичне геологије земље Рутаније а у првом плану се јављају ликови и предмети сасвим нови прецизном „фотографском" техником остварени. Природно-механичко-технолошки процес се братими са једном изванредно сензибилном руком."

Оља Ивањицки, једина дама ове скупине, и једна од највернијих пратиља свих збивања, на известан начин је најсвесније пратила универзалне токове уметности, осавремењавала свој израз, уносила актуелну и ликовну и иконографску проблематику, појављивала се у стилском руху поп арта и нове фигурације, а деловала од хепенинга до скорашњих експеримената блиских концептуализму. УРК редовно бележи њена присуства и њене слике леонардовских сећања у која улазе већ тада њој блиски свемирски путници — космонаути или њихове сене. УРК бележи и њен рад на скулптуру поводом кога је забележен есеј (стр. 55): „Скулптура од комада негатива-калупа, састављање целине, ексерима и жицом везивање за конструкцију гвоздену и дрвену. Технички поступак омогућује нове и неочекиване облике. Неки унутрашњи напон форме сав у гневном гњечењу и отпору. Остварен склад разноликости богатог ритма у целини једноставној и снажној. Прожимање геометријског и аморфног елемента, тактилног и визуелног. Ствари остављају отиске у простору, извајати не ствари већ њихове отиске или даље једна ствар заиста може бити отисак неке друге непознате невидљиве форме. Та пуна форма на муровски шупља већ једном сасвим логичном разуђеношћу, логичном у односу на дату представу јесте гранични зид, након онога што тек почиње да се вајa у празном простору" — препознајемо Шејкин начин мишљења.

Коста Брадић је касније своја медиална искуства преточио у серију помодних грађанских портрета, а Светозар Самуровић, и иначе удаљен од групе, свој језик и визију још више увлачи у асоцијативни свет, на граници непредметног. Најдоследнији визионари музејске слике, тотала једне идеје израженог целовитог, Милован Видак и Синиша Вуковић, већ низ година истражују могућности суштинске примене теорија Медиале, док се фантасмагорија Милића Станковића маниризовала до играрије чудног смисла и разлога.

Париз је окупио и прихватио почетне идеје Медиале кроз дела Дада Ђурића, Уроша Тошковића, Љубе Поповића, Владимира Величковића, који од свих ових сликара данас најмање припада духу свог првог окупљања. У Паризу је и Михаило Чумић, а у Лондону Милутин Трпковић.

Уред за регистрацију и класификацију бележио је још многа догађања, многа интересовања, инсистирајући често управо на ономе што је многе чланове групе, приспеле из различитих сфера формирања, највише и дотицало — на техничком усавршавању. Са друге стране, осећајући да су многе поставке плод луцидних спекулација али удаљених од реалности, чланови се вољно враћају догађајима из живота и уметности: они бележе лет у свемир и лепе фотографију друге стране Месеца, означавају 41-годишњицу Октобарске револуције исечком из једног Лењиновог говора о преузимању власти, описују и цртају водену биљку утрикуларију, региструју личности Жидових „Мочвара", организују књижевне вечери и слушање музике, воде разговоре о фотографији, Леонарду, Ничеу, воле ритуале, ритуална облачења и понашања, магију и шетње. У свему томе сви равноправно учествују, и вероватно се никада неће знати прави удео који су у томе свему имали и они о којима УРК бележи да постоје, да су присутни, али не наводи њихова стварна учешћа и доприносе — врх Предрага Ристића, Вукоту Вукотића-Тупу, Илију Савића... Можда би томе могла да допринесе објективна, мирна студија из пера неког од самих учесника.

Окренути прошлости, чланови Медиале су широм отворена духа били окренути и модерном, посебно Шејка и Оља Ивањицки. Они непогрешиво осећају вредности нових појава — више интуицијом но знањем, бележе од модерних величана Маљевича, Полока, Дибифеа, Далија, Ернста и схему савремених појава прилагођавају своме укусу: на стр. 42 УРКа срећу се класификације уметничких оријентација, са графиконима, поделама које углавном указују на тежњу ка прилагођавању сопственом виђењу. У врху је акција која се дели на свесну, усмерену, трајну и аутоматску, неусмерену и тренутну. Првој припада сликарство идеја (егзактно и мистично), са конкретним — са проглашавањем и тоталним — илузионизмом, док сликарство акције обухвата ташизам, енформел, лирску апстракцију и конструкторе а подељено је на социолошку акцију и индивидуалистичку акцију. Социолошкој припадају кинетичка, геометријска апстракција, а индивидуалистичкој — технолошки аутоматизам, мануелни аутоматизам и проглашавање (са конкретним). Стрелица уз оба навођења „конкретно" и „проглашавање" указује да се под овом акцијом подразумева кретање, улажење из различитих сфера, повезивање, и у крајњој линији исто порекло развијано на различитим путањама.

У слободним интерпретацијама, Медиала себи узима свој део: пишући 12. септембра 1959. (УРК, стр. 46, 47) о „времену у коме живимо", Главуртић помиње убиства широм света, револуције, моду... „Из Париза допиру гласови о Дадовим успесима, помешани са хипокризијом... Шејка слика своја велика размишљања. Оља је направила Тетиса који узнемирава и умирује — дакле постиже оно што је (латентна) карактеристика (великих) уметничких дела. Владан Радовановић је у војсци", да би цео текст имао смисла ускликом: „Медиала је изашла и затекла морбидан и индолентан свет. Кренула је на свој племенити пут међу људе заспале или у ишчезивању". За многе тај пут још траје.

■

тематике слика или сликарског правца коме сликар припада. Однос идејности и уметности много је сложенији и суптилнији него што се то чини онима који га желе открити једнократном и аподиктичном оценом." Тако је проблем „црног таласа" био решен.
9) Интересантно је да је жеља за заједничком акцијом постојала и касније: 1969. Ивањицки, Брадић, Шејка, Самуровић, Вуковић, Станковић, Главуртић, Видак сликали су једну велику композицију где је свако имао свој сегмент платна.

Између бога и ђавола

Марија Благојевић

□

> Моје слике — то су пре свега снови једне провалије, мог личног понора. И једна мистична медитација која додирује моју егзистенцију и дубину моје прошлости.
>
> (Арсић)

Бездан

„У једнога богатог човјека роди њива. И мишљаше човјек у себи говорећи: шта ћу чинити? немам у што сабрати своје љетине. И рече: ево ово ћу чинити: покварићу житнице своје и начинићу веће; и ондје ћу сабрати сва своја жита и добро своје; и казаћу души својој: душо! имаш много имање на много година; почивај, једи, пиј, весели се. А Бог њему рече: безумниче! ову ноћ узећу душу твоју од тебе; а што си приправио чије ће бити? Тако бива ономе који себи тече благо а не богати се у Бога."

У причи се даље говори где треба тражити благо (на небесима, гдје се љупеж не прикрада нити мољац једе), а где не треба (јер гдје је ваше благо ондје ће бити и срце ваше). Говори се о птицама небесним које нити сију, нити жању, нити житница нит' подрума имају, а Бог их храни. О љиљанима који се не труде нити преду, па ипак се ни Соломон у свој слави својој не обуче као један од њих. „А кад траву по пољу, која данас јест а сутра се у пећ баца, Бог тако одијева, а камо ли вас, маловјерни!" — каже Христос и закључује: „И ви не иштите шта ћете јести или шта ћете пити, и не брините се; јер све ово ишту и незнабошци овога свијета; а отац ваш зна да вама ово треба. Него иштите царства Божијега, а ово ће вам се све додати."

Тако, у сликама, поучава ова прича.

Па ипак, врли хришћани (западног света) наставише да брину. И то искључиво о земаљским стварима. Узалуд Христос говори. Узалуд Апостоли предочавају страшне последице таквог опредељења. Ништа не може поколебати душу једног „земљанина". Никакве поуке, претње или упозорења. Јер земаљска (људска) слава која се остварује кроз (материјално) богатство, моћ (над људима), и знање (о земаљским стварима) и која је у власти Ђавола да је он (заједно са чулним уживањима) даје својима, одувек је била неупоредиво привлачнија од славе коју је Бог нудио људима — славе небеских анђела!

Додуше, постојао је један дар — од Бога — који је чак и „земљанима" био прихватљив и пожељан. Вечност. Али је њено остварење (кроз веру, одрицање, љубав и милост) било дозлабога сумњиво овим рођеним скептицима. Па се одрекоше и њега.

И тако, мало по мало, ови „земљани" се сасвим одбише од еванђеља и Христа и његових Апостола. Али нешто је ипак требало славити. Зато они, међу освајачима, научницима, филозофима и проналазачима, изабраше овећу групу коју, за потребе обожавања, сместише у своје-ручно и својеумно начињено дело које назваше — прогрес, а о коме се може читати у светим књигама, званим — „историје цивилизације".

Све у свему, нимало лоше није било овим „земљанима". А како изгледа, добро им је и данас — бар са њихове тачке гледања.

Наравно, мада се по броју никад нису могли мерити са својим противницима, било је и оних који (ипак) повероваше у царство небеско и вечност у Богу и његове дарове и одговарајуће плодове, и који своје животе посветише светости и стицању духовнога блага.

Судећи по много чему, и овима је било добро. А вероватно им ни данас није горе, разуме се, кад се на све то гледа — са њиховог аспекта.

Али, остаде ту једна група која нигде није припадала. Група несретника, проклетника који никако да се скрасе на једном месту, којима нигде није било сасвим добро(а ова ситуација се ни до данас није битно изменила). Група неопредељених. Оних који не могу да се одлуче ни по цену живота. Којима ништа није баш сасвим мрско (а нарочито им је вечност за срце прирасла). Који би најрадије узели — оба царства. И, упркос опоменама да се не може на две столице седети, из две чаше пити, два господара служити (Бога и мамона), они се ухватише десном руком за вечност и Бога, а левом за време и Ђавола, срчући и напајајући се час из земаљског а час из небеског суда. Од тих несрећника постадоше — уметници. И још многи други изгубљеници (са уметничким душама).

Време је пролазило. Она два царства која у почетку као да су била прилично близу једно другом, кренуше у супротним смеровима. Направи се процеп међу њима, а потом и јаз који се све више ширио. Неопредељени ипак и даље грчевито држаху свој „плен" у рукама. Процеп је све већи и већи бивао. Несрећници до крајњих граница развукоше своје удове. Најзад погледаше и доле. А тамо, у том процепу између два света, указа се — бездан. Туробан и загонетан. Без лика и обличја. И — безмеран. Задрхташе од узбуђења удови и срца у овим распетим душама. И, што се процеп више развлачио и бездан јасније указивао, то је узбуђење и интерес за њега међу проклетима све више растао. Све ређе су њихови погледи скретали на лево и десно, а све чешће доле, у тај понор изнад ког су лебдели — напрежући се да му проникну значење, разаберу облик и докуче смисао.

Бол распетих поче да их мучи. Процеп је био већ толики да се више (чак и да се хтело) није могло ни лево ни десно. И тако, жељни утехе и одмора, сва своја надања (и безнађа) уметници почеше да пројектују у ту, за њих сада једину извесност, тај понор чија се магла губила у неизрецивим дубинама. Почеше да у суморну пустош бездана пројектују слике својих жудњи и сања, удаљене тачке сусрета, врховну тачку Омега, тачку у којој ће се, у коначно оствареном савршеном јединству, измирити све супротности овог и оног света, где ће се, у нераздељивом Једном, сусрести Небо и Земља, Љубав и Самољубље, Добро и Зло, Ђаво и Бог, коначно и бесконачно, време и вечност, Мед и Ала.

Ето тако се испуни бездан. Испуни се разноликим фантомским обличјима пројектованих жудњи и жеља ових немирних, чежњивих и лебдећих душа. Више се, уосталом, није називао бездан већ „подручје лепог" или — естетика. А визије, фантоми, привиђења и монструми и још свакојаке друге наказе и приказе које су, према тим пројекцијама, у стварности материјализоване, назваше се — уметничким делима.

*

Видак или жудња за вечним трајањем

„Кад је Шејка умирао, рекао је: сликање је облик молитве! То никад нећу заборавити. . ." — каже Видак и наставља: „Јер, шта је слика? Четвртаст комад обојеног платна! Свако дете га може уништити. Довољно је да потпали мало ватре испод њега. Али хоћеш врага! Не кажем да слика није и то. Али није само то. Слика — то је пре свега **порука**. И, оног тренутка кад се једна слика уобличи као порука, она се више не може уништити. Може нестати на физичком плану, али не може бити уништена. Како то? Ево како. Узмимо например ово:

Кад сам био мало дете, клинац од пет — шест година, нисам још био пошао у школу, неписмено дериште — ја сам знао **Илијаду** напамет! Понашање **Илијаде** напамет! Озбиљно. То ти најчедније и најпоштеније говорим. Касније, кад сам упознао **Илијаду**, митолошки речник и све то. . . схватио сам да је то — то. Па и ове стене из мојих слика носе у себи, на један синтетизовани начин, нешто од тога духа. . . мада је то ипак и пре свега пејзаж из мојих крајева.

Или, овај пример. Мени се дешавало више пута да сам, некаквим случајем, сањао слике, рецимо — Помпеје. Сањао сам слике које никада физички нисам имао прилике да видим. И кад сам их касније ипак видео, видим ја да је то све мени познато.

Како то? Па лепо! Ја сам све то проучавао и са многих аспеката проверавао (са научног, филозофског, а и са метафизичког гледишта) и могу да тврдим: дух је материјалан! И, од оног тренутка кад се једно дело, слика например, у духу човека уобличи као информација, порука — али не било каква порука, већ порука о једном виђењу универзалног односа и склада — од тог тренутка она може да се преноси кроз сав простор и сва времена. Јер као порука о универзалном, улази у сећање Универзума. Улази у генско наслеђе! Оно што ја данас мислим кроз десет хиљада година мислиће неки други човек. А мисли неких мојих далеких предака можда се сад уобличују кроз моја дела. То су та такозвана универзална сећања. Јер сав простор и сва времена чине једну целину: Универзум. А човек је само његов део. И кад ми, као индивидуе, делови, изгубимо сећање — нашу једину везу са том целином — онда постајемо као откинуто лишће, осушена грана. Мртва тела кроз која не теку животни сокови универзума, кроз која, дакле, не одзвањају акорди вишег логичког реда. Постајемо носиоци деструкције, смрти, разарања. А то се управо данас дешава. И, у том контексту треба и посматрати значај онога што се назива — интегрална слика. Јер, шта се данас дешава?

Још 1952, у свом кодексу личног понашања, ја сам врло озбиљно упозорио на опасност коју собом носи технично — технолошка цивилизација. Данас је разарање (које собом, као нужни ефекат, носи таква цивилизација) достигло већ једну тачку врло блиску кулминацији, крајњем степену засићеног раствора. А како је све то почело? Почело је онога тренутка кад је човек објавио и раструбио у етар да је он центар света, мерило свих ствари, господар Земље и експлоататор природе; кад је сав свој интерес и напор усредсредио на своју удобност, тетошење себе и угађање сопственим (нижим) чулима. Управо због тога је и дошло до онога што сам ја назвао „опсесија конкретног додира", односно до грубог материјализма који за стварност признаје само оно што непосредно може да види, чује и опипа. Ту је већ створен први степен изопачења на коме је, као на основи, могла да се одвија даља деструкција по закону тривијалног духа.

Човек је свој живот подарио бизарним стварима практичне користи. Гомилањем материјалних предмета претворио је земљу у велико ђубриште непотребних ствари, отпадака. Својом неуротичном потребом да се стално возика, он је физичку снагу нафте преместио са једног места на друго. Човек је почео да чисти и „уређује" простор према својим кратковидим и себичним замислима: да се затвара у бетон и бетонске казне, да парцелише простор (национално и још свакојако), да га ограђује, преграђује, и заг(р)ађује, да га одваја, набија и сабија; почео је да премешта енергије, скреће и прекреће реке, премешта и уништава животињске и биљне врсте. И, после свих тих акција, човек остаје сам, огољен, неспособан, дезоријентисан, изгубљеног космичког сећања, понашања врсте, изгубљеног свеукупног простора. А све то у име хуманизма, благостања и стандарда и победе над природом! У име земаљског раја!

Рај на земљи — то је још једна утопијска опсесија човека који је себе прогласио за господаре земље, Бога, односно човека који је себе одвојио, оградио од свеукупног, универзалног простора. И не само ја, него и историјске чињенице потврђују да су сви они који су тежили да остваре тај „рај" то су људи тзв. „наказне свести"), нужно били оличење најсавршенијих деструктора, највећи инквизитори, оп-

лоћени да буду злочинци космичких размера. Сами ђаволи! — како би то рекли теолози. Јер рај на земљи у физичном смислу је бесмислица која нужно води у смрт и пропаст. И, онај ко у себи осећа протон универзалног простора, сигурно никада неће тежити ограничењу некаквог таквог „раја". А сви лудачки покушаји који за тим ипак иду, већ су довели до такозваног засићеног раствора, тешких еколошких и климатских поремећаја. Суочени са таквим стањем, људи полако почињу да се буде из свог сомнамбулног лудила. И сад — дај спасавај, држ' — не дај! Али нема спаса! Не може га ни бити. Зашто? Јер људи траже спас од истих оних злочинаца који су уствари и довели свет до ивице пропасти — од научника! То је као кад би осуђеник на смрт тражио помиловање од истог судије који га је и осудио. Али судија му не може то дати. Нема он те моћи и власти. Са друге стране, а не од судије, долази помиловање.

У ствари, нећу да будем сасвим неправедан. Догађа се да понеки научник случајно понешто и напипа, тапкајући онако у мраку, али бар за осамдесет посто свих научника могу да тврдим да оперишу заблудама, погрешним информацијама и најчистијим утопијама. А другачије и не може бити кад наука сваку појаву или ствар испитује засебно, истргнута из целине, ишчашено. Не поставља проблем заједништва и повезаности. Науке и научници су раслојени по систему: нека свако гледа своја посла и свој интерес. А сви заједно гледају искључиво људски интерес. Још им је нешто заједничко: монета. Новац им је заједнички именитељ на који се сви они могу свести. Е, све сам то ја имао у виду кад сам сазвао свој први, пролећни сабор мудраца у својој слици „Пред почетак великог суђења". Добро, умови, рекох, ево, дођите, седите овде, очистите се пре свега универзално па онда дођите, заседните и дајте мало размислите. Ево, копали сте, ево вам овде драгуљ, ево вам овде злато, ево, овде вам је све оно што је било покретачка сила вашег деловања, што вас је погуравало да дођете до једне константе. Ево вам па сагледајте, видите колико ви можете природу да чујети, колико можете истину да спознате, колико можете континуирано да имате везу са њом? Никакве везе немају!

□ □ □

Ту скоро гледам ја на телевизији децу из некаквог америчког колеца. Ни једно једино дете није имало слободне очи! Сви носе наочаре! И то лепо видиш — дебеле кеке! Е, то ти је последица погрешне цивилизације, погрешног односа према свеукупном, универзалном свету: губљење виталних сензора и општа декаденција човековог тела огледана кроз лоше зубе, ћоравост, трапавост ногу и хода, млитавост тела. А то су само спољни знаци једне много дубље декаденције и ишчашења. Чак се измишља и кекавка „нова лепота" којом би се означила ова декаденција. Сад што си ружнији — то си лепши, лепи постају ружни, а ружни лепи. Данас си леп а сутра ружан, па сад снађи се! Диктатура пролетеријата у лепоти! А ја сам све то предвидео. У мојој слици „Рађање" људи више и немају спољних сензора него са природом контактирају искључиво преко ослушних апарата. Шта више, тело — које је изгубило своју функцију — одбачено је. А сва енергија, енергија страховитих, неслућених размера, о каквој наука још и не сања, а која по снази далеко надмашује све што је у том подручју пронађено од памтивека па до данас — почевши од снаге ослобођених атома па све до ласера — и коју сам ја назвао „енергија ослобођених плазмичних језгара", дакле, та моћна енергија сва је концентрисана у подручју главе. То је, уствари, та духовна енергија! Њеним ослобађањем човек ове цивилизације долази до крајње тачке свог успона (у томе и лежи смисао и оправдање овог нашег технолошког напретка), а онда — крај. Пропаст! Јер, молимо ми све сфере овдашње, сва божја виђења, молимо мраве, молимо црве, молимо искон, молимо све, жељом дубоком у нама, — да онај чувени Милошев храст још живи. Али џаба! Он мора да умре! То је у природи ствари. Тако ће и маса тих људи са моноклима, биноклима, соклима и шта ја знам каквим све још помагалима, молити Бога да продужи ову цивилизацију. Али — морају да умру. И ова цивилизација и сви ти „сокли" са њом. Проблем и није у томе него у — рађању.

Цивилизације су и раније умирале (морале су да умру онога тренутка кад више нису биле у стању да одржавају виши склад логичких редова). Него, питање је, — хоће ли се нешто **ново** из тога моћи родити? И, из чега ће се то ново родити? Шта може да спасе човека да не пропадне као облик, врста? Е, ту долазимо на једно интересантно подручје, подручје **велике жудње.** Жудња за поистовећењем са вишим стварима логичког реда.

□ □ □

Откад је света и века, и откад је човек почео да настањује овај земаљски простор и да поставља један духовни захтев, преноси се, из генерације у генерацију и кроз многа времена, једно осећање некакве жудње које нит је хришћанско, нит је паганско, нит се уопште налази у подручју религиозних термина. Неки то осећање називају — сањаријама, други пак кажу да су то илузије, сновиђења, халуцинације и још се свашта оно тога прича. А уствари, то је та жудња. Жудња за хармонијом вишег логичног реда. Жудња за вечним трајањем.

У разним временима и у разним предањима и бајкама та жудња се конкретизовала на различите начине. У руској бајци, например, све се жуди за некаквим савршенством лепог осећања тела и душе. Слично је и са осталим европским, источњачким, северњачким и јужњачким бајкама.

Изгарајући у тој жудњи, људи се више не задовољавају понуђеним, ограниченим поретком, већ трагају, по цену и да нестану, за вишим спојевима логичке стварности у себи и у простору.

Страст која се понекад јавља између мушкарца и жене, или немир који гони истраживаче да се свесно отисну у авантуре без повратка, или пак опсесије и некакве неодредљиве чежње које гоне људе да скачу кроз прозор или на неки други начин униште себе, па разна самоомртвовања за некакве више циљеве — све то није ништа друго до одсјај, компонента те велике жудње, жудње да се досегне виши смисао опстанка и препозна кључ који омогућава вечно трајање.

Зато сам ја у слици „Рађање" и конструисао ову капелу, ову одају са каменим цветом где људи долазе, улазе и — нестају! Где? То се не зна. Можда у некој другој, опречној димензији. То није моја ствар. Једноставно, ја сам човеку обезбедио простор у коме може остварити највиши степен свог неутронског постојања — када су дух и тело потпуно једно те исто, када физички квалитет прелази у неки други, а духовни квалитет се преображава у нешто треће. Укратко, то је крајњи циљ божанског склада кад се у потпуности буди велико сећање, а човекова свест се отвара ка постојању на једном вишем, универзалном плану. Ка вечном трајању!

Стварно, крајње је време да људи схвате да су, у вишем логичном смислу и поретку, дух и материја **једно.** Нећу ићи далеко. Навешћу само онај познати, мада језив и одвратан, пример кад су патки која је била у Русији, убијали њене пачиће тамо негде у Индијанском океану. Сваки пут кад убију једно паче, патка осети бол. Шта то значи? Значи да се дух преноси кроз простор. Да је дух — материјалан. Шта више, онима којима је материјалност једино мерило реалности, могло би се рећи да је дух материјалнији и од саме материје — у смислу да је реалнији, стварнији од ове, телесним чулима спознатљиве материјалности. Јер се дух поима, спознаје вишим, савршенијим чулима од оних као што су око, нос, чуло опипа итд. Ево још једног примера:

Јесте ли чули за израз „љубав на први поглед"? Е, кад касније питаш човека, испостави се да он појма нема... нити зна какве су јој очи, ни коса, ни облик лица, нити какве су јој ноге. Ма није јој ни видео ноге. На крају се испостави да јој уствари ништа није видео. Па какав је то онда „поглед"? Е! То је уствари тај чувени поглед „духовног ока", такозваног „трећег" или „Будиног ока". То је овај знак овде (у слици „Рађање"), највећи степен Будине мудрости, космичко полно језгро, подударно полним језгрима свих живих бића на земљи и у флори и у фауни. Е, одатле, из тог знака, родиће се дечак. Биће које ће оплодити нови свет, нову цивилизацију, ново небо и нову земљу. То је Рађање. **Рађање новога човека.** А у ком облику ће се појавити — то ја не знам. Можда ће то бити дечак, или неки дошљак, или пророк, визионар? Можда неки геометријски облик? Не знам, јер ми није ни дато да то знам. Ја сам урадио до степена до ког ми је обезбеђено да знам, што значи: припремио сам односе ствари по законима вишег логичког реда, припремио сам пут и све што је потребно за то рађање. Кад ће се то догодити — такође не знам. Али једно знам. **Мора** се родити! Јер ако се не роди, човек ће сасвим сигурно нестати као облик, врста.

□ □ □

Али да се вратим универзалном поимању свеукупног простора.

Ако човек, у својој свести, насилно пресече универзум, па **обашка** почне да објашњава конкретни, чулима опипљив, материјалан простор, а обашка духовно стање тог материјалног света, онда никад неће схватити законитост њиховог јединственог, универзалног понашања и прожимања. Него ће једно бити Виша Сила у коју немамо права да дирамо (то су грешке религиозних), а с друге стране башкарићемо се као господари и једино вредни чланови земље међу свим тим бићима и стварима које поимамо на нижем ступњу свести (то су грешке вулгарних материјалиста). Последица су јасне. Одвајајући себе од своје суштине, човек престаје бити члан Универзума и долази у ратни однос са свим стварима у природи и васиони. Човек тако пресеца нит која га преко великог сећања везује за виши логички ред у космосу, проглашава себе за Бога и почиње да измишљава некакве нове, оригиналне, своје, искључиво људске системе вредности, лепоте, морала и истине — вођен нижом свешћу и одговарајућим (нижим), себичним интересима. Како се то у пракси манифестује? Ево како:

Група научника, например, проучава тамо неког мрава. Јасно, проучава то на свој, научнички начин, што ће рећи без икаквог увида у универзум, свеукупност времена и простора. Пишу магистарске и докторске радове, једни другима деле нобелове и шта ја знам какве све награде и на крају се договоре да је та врста штетна по људе и реше да ту врсту истребе. Сутра неки други научници реше да треба побити тамо неке птице, па онда неки трећи закључе да треба побити, рецимо, слонове. Побише све живо! Е, то они називају науком и истином и хуманизмом. А никад се не питају — ко мени даде право на живот? А ко оном мраву? Можда су права иста. Можда ја физички опстојим баш у име тих мрава који луче некакву киселину која је, можда, потребна неким биљкама које су, опет, потребне ко зна чему. То је ланац живота осмишљен једним вишим смислом. И велика је несрећа кад ми, уместо тога, наука нуди стандард: градове, путеве, хеликоптере и „средства за информације" а све то на славу и уживање човека — лажног Бога, лажног Господара, и правог Узурпатора.

И одједном, нестане животиња и флоре, нестане кисеоника. Склањаш се под стаклено звоно

у нади да ће доћи спас. А неће доћи! Ти си живи мртвац. Заморчић који се кљука информацијама (које му сервира наука), а рађа смрт. Све што ти је дато — ти си злоупотребио. Сам себе си осудио на смрт. Кривиш неког ко је почео рат. А он није кривац, он је само егзекутор твоје сопствене кривице. То је логика ствари. Тако мора да буде и тако ће бити! Пропашће ова наша цивилизација, јер Земља мора да се спасе. Јер планета Земља је **живо биће** које живи на једном много вишем нивоу свести и облика од човека као врсте (а да није тако, како би онда она могла понудити и омогућити живот свом оном мноштву обличја које се назива реални простор). Човек је навикао да памет мери писменошћу. А пошто Земља не зна да чита и пише, он о њеној мудрости и не размишља. А и што би Земља уопште читала и писала? Њој стварно није потребно да обавља те ниже послове пошто живи на једном много вишем ступњу свести. Па већ милионима година Земља не прави никакву збрку са својим суседима, а погледај човека и његове односе са ближњима. Ако, дакле, њу, Земљу, не признамо, готови смо као врста. Земља ће измислити скакавце, мраве, болести; оплодиће научнике да измисле неко хемијско чудовиште које ће изаћи из лабораторије и уништити тај паклени сој који се зове људски род. Јер, Земља се мора спасти. Зато ће и уништити своју болест — човека. Разапет је човек. Болестан је. Осуђен на пропаст. Једина шанса за спасење која му је још остала може доћи од свести, свести о том универзалном постојању: да је човек само део свеукупног света и да је свеукупни свет део њега; да смо предодређени вишим смислом и судбински везани за свеукупни универзум као целину и за сваки његов појединачни део — за тог мрава и слона и траву... Откуд знам да нека птица усред Босне, рецимо, није нека тежина мога здравственог стања? То су скривене везе али дубоко осмишљене вишим законима логичког реда. А да бисмо упознали те законе, морамо, пре свега, упознати Земљу као најсавршенији облик свеколиког живота ове планете. Ако тај темељ свег правог знања не појмимо, како ћемо онда моћи тумачити човека? Његов постанак и циљ? Не можемо. Зато се и измишљају сулуде теорије — да је човек постао од мајмуна, а мајмун од овога, а овај од онога. А други опет хоће да убеде човека да је само дух и да је — од Бога. Све је то залудан посао. Прво спознај Универзум па ћеш онда његове делове. Е, ту, видиш, треба тражити смисао и значај интегралне слике.

Слика је зато ту да по свом свеукупном осећању понуди интегрални, универзални, осмишљен будући људски простор. Да одрази најтананије одзиве духовног расположења једне субјективно чисте јединке у односу на свепостојање. Да прокине у више слојеве ствари (обухватајући и прошлост и садашњост и будућност). Да открије законе вишег логичког реда по којима је човек учлањен у Универзум. И, коначно, да нађе и препозна кључ за вечно трајање.

У том смислу, сликари и уметници уопште, су пророци и визионари. И велика је штета што су пророке данас заменили филозофи, критичари и „мислиоци" који никад не могу досећи ту дубину спознаје. Јер, пророци су управо зато пророци што кроз њих непрестано одзвања вечни склад тог свеукупног простора који је уписан у човеку, што је његов однос према простору увек сразмеран његовом космичком сећању. То се не може увек изразити појмовима реалног света. Зато је ту значајна слика. Јер слика оперише језиком имагинације који је много савршенији и свеобухватнији и иде испред појмовног саопштавања. И ја сам сигуран да ће једног дана доћи људи који ће у потпуности схватити, препознати и тачно протумачити значење ових мојих слика и симбола. И који ће решити једини проблем битан за човека — проблем универзалног. А кад тај проблем човек реши онда је решио све, јер кроз њега онда одзвања вечни простор и вечно трајање. Он шири флуидну радост у простор, јер зна да је пуноправни и осмишљен члан универзума и сваки његов рад има смисао као једно уобличење божанства. Онда се има однос према свему, редуктивни однос по вишем логичком реду: има се однос и према књигама и према сликама, према живим бићима, градовима. Тачно се зна које су ствари вечно живе и дају плода, а које су вечно мртве (као градови, например, и све оно што је настало из некакве човекове способности комбиновања, а не из вишег логичног реда). Онда пуноћом живиш и зрачиш и сав простор осећа пуноћу твог живљења. „Јер знаш да у свеукупности вечно трајеш!" — тако говори Видак.

Арсић или апологија бола

Полифони облик човека (више особа у једној) — то је била карактеристика људске природе у стању првобитне чедности, стању какво је постојало пре првог греха, пада, сутона егзистенције. Полифони облик — то је такође облик човека будућности, форма која објашњава надчовека, савршеног човека, човека дефинитивно ослобођеног од Бога, човека — сопственог креатора. Сви моји напори и експерименти (сликарство је само њихов део) усмерени су на истраживању феномена, стања и поступака који омогућавају настанак и развој оваквог човека.

Човек је велика енигма. **Лавиринт** је можда најадекватнија слика те мистерије која се зове — човек. Лавиринт из чијих мрачних ходника, кад си једном у њих ушао, не можеш да се испетљаш. А ако чак и успеш да дођеш до његовог центра — тамо те Минотаурус чека. Чудовиште, чувар и становник Лавиринта. Тај Минотаурус — то смо ми сами, наше друго „ја". И, ако хоћеш жив да изађеш из сопствене замке, мораш да се бориш; мораш да победиш то чудовиште које у Лавиринту обитава, мораш да победиш то своје друго „ја". То је, такође, суштина магичних својстава **спирале** којом се човек исто тако може да раз-

јашњава. Идеш у центар и излазиш из њега. Дијаболичност. Живот и смрт. Или **огледало.** И оно је слика те тајне: сусрет човека са самим собом, са другим „собом", с двојником који је сада изван његовог тела. Тај одраз у огледалу може да постане и „партнер": човек гледајући себе види жену или супарника, другог човека.

Прођи кроз огледало, кроз самога себе кога човек на том путу среће — то је пут **метаморфозе** која је од одлучујућег значаја за човека и која почиње баш ту, у сусрету, додиру та два човекова „ја". А из њихове борбе и сукоба ствара се један нови простор, простор који није материјалан, али је ипак веома реалан. Та реалност је психолошка. Е, та психолошка реалност — то је подручје мојих испитивања: простор у коме се спајају сан и јава, будућност и прошлост, спољње и унутарње, ноћ и дан, човек и његова сенка. Пошто садржи четврту, психолошку димензију, ова је стварност много потпунија од стварности овог нашег хуманистичког, материјалног, тродимензионалног простора, начињеног према мери и захтевима искључиво спољњег човековог „ја". Ова психолошка реалност тој хуманистичкој реалности директно се супротставља.

Морам, ипак, још једном нагласити да сво ово време говорим о нечем **реалном** а не фантастичном. То је веома важно јер сам ја строго против маште и измишљања. Ако је резултат мојих истраживања (који се види на сликама) ипак и поред свега фантастичан, то долази од тога што је сама та реалност доиста много фантастичнија од најфантастичнијих фантастика, рецимо — романтичара. Али та фантастика није измишљена — у томе је разлика. Не произилази из негирања реалности (као код романтичара), већ управо супротно, из њеног потпуног признавања и прихватања. Тако би се и моје сликарство могло сврстати у — реализам (а не фантастику или надреализам, где ме, например, Марсел Брион ставља). Још тачнији израз био би: психолошки реализам. Или можда: метафизички реализам. Или — мистички? Мистички реализам. Вероватно најтачнији од свих био би термин: медицинско-научни романтизам. Он највернија одражава суштину не само мојих слика него и мог односа како према њима (сликама), тако и према свету сликарских модела (који се, наравно, налазе у том психолошком, а не материјалном, емпиријском простору).

Тим термином (медицинско-научни романтизам) такође се сугерише оно што је за моје слике битно, а то је — сликање иреалног на начин апсолутног, могло би се рећи научног, реализма. Мислим да се код мене управо о томе и ради: уједињење науке и уметности у нешто ново, још безимено. Зато можда не би било лоше да тој новој творевини дамо овакво име. Најзад, моје метода посматрања и сазнавања у суштини су метода којима се служи наука: минуциозне анализе, рашчлањавања, дисекције. И циљ је исти: стварање новог, супериорног човека (пошто је претходно растављен на делове). Ако се тај циљ, та метаморфоза човека по законима једне више, психолошке реалности, има у виду, онда веома охрабрују неке тенденције, постигнућа и експерименти савремене науке, нарочито медицине. Ту пре свега мислим на одржавање у животу појединих, засебних људских и животињских органа одвојених од целине тела; затим, пресађивање органа (трансплатације), премештање органа са једног места на друго у оквиру исте целине. Рецимо, рука не мора увек да стоји на свом уобичајеном месту. Психолошки, она може да се доживљава у глави, например. И доиста, постоје, чак и медицински, таква зглобна места у глави на која би се могла пресадити рука. Нацисти су вршили многе сличне експерименте, а и данас се то са успехом ради. Најзад, наука данас руши многе предрасуде које су (под утицајем цркве) кочиле човека у његовим истраживањима. Узмимо канибализам за пример. Научници су доказали да је људско месо најбоља храна за људе пошто у себи садржи неке протеине који се нигде више не налазе, а без којих, опет, не могу да се развију извесне ћелије мозга које омогућавају висок степен развоја интелигенције. (Канибализам: две особе које се међу собом једу, убијају, цепају, муче, уништавају, кидају — тај амбис међу њима — то је, пре свега, предмет мога интереса). Уосталом, сви ови експерименти у науци нису ништа посебно ново, једино се од времена нациста обављају без скривања и уз пуну подршку и признање јавности.

За моја изучавања веома су значајна и сва истраживања оних наука које су се специјализовале за посматрање унутрашњих, психофизиолошких феномена и свих оних поремећаја у мозгу који доводе до мењања слике о самом себи. То су: шизофренија, параноја, психосоматске болести, халуцинације, љубав, еротика, екстазе, суманутости, хипохондрија, хистерија, неурастенија, страх, бол, садо-мазохизам, аутодеструкција. Јер сви ти поремећаји (као и експерименти који се с тим у вези врше) у потпуности потврђују моју (и не само моју) претпоставку да је човек у суштини хибридно, а не једно јединствено биће.

□ □ □

Човек је, дакле, хибрид формиран од контрадикторних елемената који се налазе у односу вечите међусобне борбе. Сила под чијим се дејством ова борба одвија и под чијим утицајем може доћи до декомпоновања, цепања постојеће целине на своје саставне делове — то је сила разарања, чији принцип можемо симболично представити као постојање унутрашњег Зла, Болести (речено језиком медицине) или Демона (Ђавола). Ова сила се конкретно уобличава (као наше унутарње „ја") баш у том простору који смо означили као психолошки про-

стор а који настаје као последица додира, сукоба и борбе две човекове половине.

Испрва се то „ја" обликује само фрагментарно као један орган, можда, као рука или уво, који почиње да живи самосталан живот у тој вишој реалности. (Ја онда издвајам тај орган и смештам га у слику). У својој даљој, поступној реализација ово „ја", као продукт имагинације и фантазије, све више подлаже под законитост света магије. Његови делови, половине или индивидуални органи нису више у међусобном реалном већ су у — магичном односу. Оно тако све више губи своју материјалну реалност и реални однос са својим спољним „ја" и спољним светом. Оно најзад постаје магични фантом исто као и околни објекти са којима је у тесној вези. То је и најсавршенији степен његове реализације. Јер, као магични фантом, то „ја" може да буде било где, може да живи у било којој епохи — његова је моћ безгранична. Моћ магична, окултна, мистична.

Наравно, све је то један постепен процес. У почетку силе разарања делују најпре тако што се појединачни органи издвајају из целине и почињу самостално да живе. Индивидуализирају се. Али, ови делови могу, под дејством силе спајања да се удружују у нове композиције, постајући тако делови неке треће, нове имагинарне али виртуелне личности, анатомске целине. Ове нове целине углавном не могу да се људи испољавају у физичком свету. Чак ако и постигну такво постојање, оне се не реализују у потпуности као људи, већ у њима постоји нека патологија, деформитет.

Сликарство и није ништа друго него магијски процес којим се омогућавају и призивају та апсурдна људска бића, немогућа а ипак могућа, фантастична а ипак реална, бића која у себи носе обећање једне нове перфекције, новог савршеног човечанства. Но, таква бића могу се стварати само у специфичним условима. Зато, атеље мора бити пре свега лабораторија — испуњена најделикатнијим и најтананијим инструментима за мерење и студирање духова. Та лабораторија је слична дијаболичној кухињи средњевековних алхемичара опремљена свим могућим апаратурама погодним за експерименте, психичне и физичке. Јер, без експериментисања немогуће је продрети у ова скривена и тајновита подручја. Ја се, уосталом, не бих ни усудио да о свему томе говорим да те експерименте нисам вршио и на себи а и на другима. Јер оно што превазилази слику и уметност, то је — магија, поступци који нас уводе у ту психолошку, вишу реалност. А предворја те више реалности — то су сва она изузетна стања „повишене температуре", јаких узбуђења, стања конфузије, бола, екстазе, делирија, све оно што цепа човека, раздваја личност, деперсонализира га; укратко, то су сва она стања ишчашености која бисмо једном речју могли окарактерисати као — лудило. Ту мислим на лудило еротизма (љубав), лудило религиозности (екстазе, мучења), политичко лудило (амбиције и стремљења, говори, партије, екстазе маса), лудило злочина (индивидуалног и колективног као што су ратови), лудило магије (алхемија, кување деце, припремања чудотворних напитака, вештичарство, врачбине и слично) итд.

Све су то стања у којима се најлакше активирају, ослобађају и манифестују силе разарања (Демон, Зло, Унутрашње „ја"), а симптом, знак по коме можемо препознати активност Демона је — бол. Бол! Који је толико важан у свим тим феноменима! Јер је бол не само симптом активног дејства сила разарања, односно Демона, него и обрнуто, бол може постати и средство помоћу кога можемо омогућити активирање, ослобађање тих сила. Дакле, вештачким, спољним изазивањем бола (например мучењем, вешањем, спаљивањем, шибањем) могуће је призвати Ђавола. За то су одувек знале магија и инквизација. А Ђаво — то је крајња тачка до које човек процесом метаморфозе доспева.

Метаморфоза — то је судбина човечанства на путу његовог спасења. Зато је она оправдана са много аспеката (пре свега са аспекта еволуције, а затим ту је и све оно што следи из тога: слобода злочина; морални резон који произилази из те слободе; објективни резон; подешавање околине и околних услова; нестабилност људског организма који је сувише комплексан да би био потпуно завршен, детерминисан, доречен, формиран; аспекти извучени из сна; предосећање могућности људске егзистенције не само на физичком плану него и на плану имагинације; и, усаглашавање, акорд са елементарним силама земље, воде, ваздуха и ватре — све су то елементи који оправдавају човеков преображај).

На почетку те метаморфозе стоји покуда. Преко бола и зла долази се до Ђавола, односно до Себе. Јер, Ђаво, Бог, Човек — све је то једно те исто. Не постоји добро и зло, него само зло (које је уствари и добро). То је и крајњи резултат који желим да постигнем: да насликам слику Ђавола, односно слику Бога, односно слику Човека. Јер то је све исто. Јер нема другог. То је фундаментална и једина тема: егзистенција Зла. „Ти ништа нећеш упознати ако ниси упознао све" — каже Маркиз де Сад. То је и принцип на коме се заснива радња „120 дана Содоме" — слике свих аномалија, одступања, свих људских могућности. То је трактат о Болу, о Злу, о свему ономе што омогућава и припрема метаморфозу — као логички процес, као право и једино средство за човека да превазиђе себе и своја ограничења на путу ка слободној будућности човечанства, на путу својега спасења.

„Спасења? Каквога спасења?" — питам. „Не знам" — Арсић одговара.

„Једнога дана рече ми мајка, уочена погледа: 'Кад будеш у постељи и кад будеш чуо завијање паса у селу, сакриј се под покривач и не подсмевај се ономе што они чине: они имају неодољиву жеђ за бескрајем, као ти, као ја, као и остали људи дуга, бледа лица. Дозвољавам ти чак да станеш крај прозора и посматраш тај готово узвишен призор'. Од тада ја поштујем савет покојнице. И ја, попут паса, осећам чежњу за бескрајем... Не могу, не могу да утолим ту своју жеђ!'"*

Главурдић или теорија дефеката

„Пре него што смо се и званично окупили, сви ми, чланови Медиале, имали смо неку предисторију, неку „премедијалну медиалу", периоде који су наговештавали настанак Медиале. У мом случају та „предмедиална медиала" испољавала се кроз „живљење једног јединог начела". Био сам тада у Црној Гори заједно са једним својим пријатељем. Ја бих се, онда, облачио као денди, например, а тај мој пријатељ као црногорски сељак и тако бисмо шетали улицама. Сачували смо и неке фотографије из тог периода где сам ја са лептир машном итд. То се чак спомиње и у првим написима о нама. Максимовић и Рејеп, например, спомињу дендизам, беле рукавице, егзистенцијализам, некакве праве браде у Југославији итд. Била је то, наравно, симулација, што значи не право уживљавање него симулирање неких стања, односно сукцесивно пролажење кроз различите, екстремне, међусобно супротне фазе понашања. После сам ја систематизовао ту симулацију и тако дошао до **теорије дефеката.** Шта то значи? Ево шта:

Трагајући за истином, морамо поћи од претпоставке да ми не знамо где је истина, да истина може бити било где и да било који пут може довести до ње. Али ми не знамо тај пут. Зато пролазимо кроз различите ћорсокаке и различите — „изме". Али како? Можемо ићи јако споро, можемо се по двадесет година или чак читавог живота батргати у оквиру једног „изма", а можемо га и брзо доживети — читаво то његово беспуће и бесмисао — схватити да је то лажан пут и вратити се на пређашњи или открити неки други, нови. Теорија дефеката баш ту помаже — да се убрза тај процес пролажења различитим путевима. Шта то практично значи?

На пример, неко воли књиге. Али се ужасава прљавих књига. Или, чим му огледало мало напрсне он га баца јер разбијено огледало не може да поднесе. То је везивање, фиксирање човека за одређена затворена стања која га спречавају да једну ствар спозна у читавом њеном распону. А теорија дефеката управо то омогућава. Да се заволе и дефектне ствари. Разбијено огледало, рецимо. Или уништена слика. Или можда чак намерно уништити слику да би се могао волети и тај њен унакажен облик. Јер, у једном ширем смислу то је значило да смо могли заволети и оне ствари, кајде које се у духу модерног времена приказују као унакажене, например цркву, или хришћанство или — лепе слике. Или било шта што са становишта модерне слике света представља неку наказу, неки опскурантизам. Јер, ако заволиш такву једну ствар у њеној искривљености и ругоби, онда имаш шанси да откријеш како је она изгледала некад, у свом првобитном сјају и лепоти. Ако заволимо унакажену слику средњег века, например, онда нам се пружа могућност да сагледамо њену праву лепоту и смисао. Али, ако се неко **a priori** ужасне, рецимо баш те слике средњег века — зато што му је модерно доба напунило главу мрачним и застрашујућим представама — онда он доиста нема никакву шансу да нешто о томе икад сазна. Дакле, нема шансу да дође до — истине.

Читав мој духовни, тј. далијевски или бодлеријенски дендизам, који се огледао у томе да се заволи кич или нека традиција, ишао је у том смеру: не дакле супротстављати се нечему, већ заволети нешто, заволети нешто дефектно да би се сазнала истина.

Што се тиче модерне уметности, они такође „воле" ствари дефектне, гротескне, бизарне: отпатке неке са ђубришта, али они то воле у сасвим једном другом односу, без икакве свести о сопственој дефектности. И, кад су своје труле и усмрђене моделе бирали са ђубришта, они су само били у струји времена. А да су правили неке лепе предмете, позлаћене и добро исполиране — то би био дефект у односу на исправност која је прихваћена.

Или, узмимо овај пример: како људи живе? Углавном тако што се свим снагама труде да се омеђе, ограде, затворе у некакве **своје** мале светове, рупе, љуштуре, које опет, обликују према некаквим **својим** сликама света које, наравно, са правом, истинитом сликом света не морају имати (и углавном немају) ама баш никакве везе. То је искључиво њихова, лична, приватна слика света. Али њима је фино, удобно и пријатно. А са друге стране — несрећни су. Јер то је ипак само сурогат, није то прави свет. Теорија дефеката примењена на то значи — разбити тај учаурени свет, разломити га. Намерно сликаш у једном маниру, симулирајући неки покрет или духовно стање. Том симулацијом већ си направио дефект. Јер ниси то истински прихватио, али то је ипак пут да изађеш из тог гета, да га разориш, да убациш у њега слику која му не припада, слику нечег супротног.

Ја сам замислио тај свет учаурених, одвојених, изолованих људских љуштура као резултат једног плурализма, једног беспућа и многих исходишта, удаљавања од центра, дихотомије путем гранања у разним правцима. И онда сам претпоставио да ја увек могу ући у један ћорсокак и идентификовати тај свет са правим светом, моју истину са правом истином. И да би изашао, ја морам смислити неки начин да што брже доживим тај свет, што значи да ми не треба сто година да га евентуално исцрпем, па да ми он отпадне сам од себе, па да тек онда дођем до неке свести, обасјања, него да морам убрзати доживљај тог света. Данас, уосталом, свако може изређати бар две стотине не-

* Лотреамон: **Малдоророва певања**

них могућности, исходишта. Може се класификовати ово наше западноевропско ђубриште духовности и изабрати било шта, као што Шејка може изабрати, рецимо, — неки сат. Тако сам и ја могао изабрати традиционализам, кич, музику коју нико не слуша, књиге које нико не чита, градове у којима нико не летује, представе које нико не гледа, језик који нико не разуме, одело које нико не носи или било шта — све је то само механизам да се откријемо, да се пронађемо, јер ми се не можемо наћи ако будемо пратили **дух времена,** јер нас дух времена води управо супротним путем, путем који нам одузима могућност да откријемо свој идентитет. А то је веома важно ако већ хоћемо да трагамо за истином. Дали је једном рекао да је он највећи анархиста и највећи монархиста истовремено — што може изгледати као парадокс али је логично. То је један дијалектички процес. Управо ми је Дали и скренуо пажњу на хришћанство и легитимизам, али то није важно, ми увек имамо прилику да нам неко скрене пажњу на нешто, али пошто имамо предрасуде, немамо никакве могућности да те области испитамо. Демонизам се управо и огледа у стално новим иновацијама. Све што је ново и апартно и оригинално и своје — то је добро. Требало је, дакле, открити један супротан процес — где оригинално не мора бити добро. Био је то процес који је нужно водио повратку ка класичном и који се уливао у стари органом преко класичне слике, религиозне, духовне.

И то је било логично. Јер, ако се процес затварања у љуштуру одигравао путем дихотомије, удаљавања од центра, онда би супротан процес, процес отварања, излажења из те љуштуре значио враћање ка центру, пристајање на све оно што је у том процесу дијаболизма одбачено. Рецимо — анђеле. Али ми не можемо упознати анђеле ако су се они нама згадили преко кича. Значи, мораш разбити свој оковани свет у који си бачен. То је та магија екстрема. Ако читав свет црта некакве апстракције, ти заволиш фигуру. Не мораш је одмах заволети али се путем симулације заинтересујеш. То је пут отварања. У коначној консеквенци то значи једно потпуно отварање, љубав према свему постојећем, мистично осећање, врховну синтезу у љубави, врховну моћ и знање. И обрнуто, процес дихотомије и сво то затварање у засебне љуштуре симптом је постојања мржње као покретачке снаге и у коначној консеквенци води ка тоталној мржњи, мржњи која се простире на све.

Уметност, дакле, баш као и естетика и уопште лепота, само је један вид Истине. Практично, можемо сазнавати путем уметности исто као и путем читања или путем контемплације символа или животом самим. Тако смо ми имали неке слике које су нам уствари биле репери, тачке које означавају неко битно стање у том покрету ка истини (Вермер, на пример). Вршили смо анализе, тумачили симболе. А и сами смо стварали неке симболе претакајући у њих резултате сопствених духовних и практичних искустава. Можда је то била последица тога што смо били некакви математички духови. Шејка и ја смо, например, део младости провели као техничари — геометри. А то је један елеменат који је, мислим, доста битан, јер условљава одређени начин мишљења — у троугловима, геометријским формама (можда је то, доиста, и најпотпунији језик). С друге стране, контемплацијом симбола на које смо наилазили долазили смо до открића која су, вероватно, иманентна самом устројству света. Јер, као што неки свој доживљај претачемо у симболе, тако и обрнутим процесом, тумачењем и контемплацијом тих симбола може се открити та иманентна садржина, мудрост света, истина. И заиста, сви они који су проучавали те ствари, рецимо златни пресек, налазили су да је ту уписана нека интелигенција која као да је потписала неку биљку, грађевину или стиху. То значи да има нешто с оне стране, изван самог уметника, можда, иако он тога вероватно чак и није свестан.

У то време ми практично нисмо имали никаквог спиритуалног знања осим што смо сасвим ретко (и то углавном из неког књижевног интереса, а не из духовне потребе) читали Еванђеља и још неке књиге те врсте, свете књиге других традиција. Дакле, сасвим смо спонтано долазили до те наше медиалне символике и медиалистичких знакова (вретена итд.). Кад сад, накнадно, правим реминисценцију тог периода, видим да је сва та наша симболика и езотерија била потпуно у складу са симболиком херметизма, стварно смо јој давали оно значење које јој дају и неки познати тумачи симбола. Рецимо, „вретено апрошаман" (неки наш појам који смо сковали). То је вретено које се могло тумачити као два троугла која се не пенетрирају већ се наслањају, належу један на други. Ако их мало заоблимо — добијамо вретено, а ако је потпуно обло — онда је то сфера.

У тој симболици вретена, у тој супротности између доњег, магијског, троугла и горњег, духовног (у коме је често уцртано божанско око хришћанства) заточена је сва супротност на којој почива Медиала и коју смо ми и у животу испољавали. Мирче Елијад и Честертон, например, дошли су до истих закључака, што је само још један доказ да се читаво откриће и тумачење симбола заснива на контемплацији а не на некаквим изучавањима.

Та два троугла, као што рекох, најјасније изражавају случај Медиале и његог двојства — двојства магијског и мистичког. Али, будући да се око тих троуглова често описује круг или змија **Ouroboros** и будући да се онда могу ротирати, онда више не знамо, ирелевантно је шта је горе а шта доле. То је то дијаболично поигравање са дијалектином. Парадокс самих симбола. И, истовремено, парадокс људске природе који се одражава и у учењима, покретима. Што значи да се једно учење увек може изврћи у своју супрот-

ност, ма колико прецизно било. Практично, полазећи од истих начела, принципа, може се стићи у различита исходишта, супротна чак. Што се у случају Медиале и дешавало. Неки су се држали на подручју ружног, страшног (ала), неки на подручју лепог, некој другачијој визији (мед). Анђеоска и дијаболична уметност, рекао би Дали. Аполинијска и дионизијска. Мед и ала.

□ □ □

Медиала. Мед и ала. У читавој езотерији, нарочито у Кабали, честе су такве игрерије — вербалне, словне итд., па вероватно да има неког вишег смисла и неког вишег значаја и та игра речи: мед и ала.

Што се тиче те „але" — сада када наилазим на средњовековну херметичку символику, видим да су чак и Кинези стављали аждају између два укрштена троугла. Значи да је она усред те појаве, тог бића супротности, иманентна некој људској природи, можда оном младалачном делу који тежи ка експанзији. Неки кажу да се са тридесет три године врши неки прелом у психизму и менталном стању човека што значи да се из једног периода експанзивног, магијског прелази на некој духовности — тј. ако живот уопште има неког осмишљеног пута. Долази се дакле до — спознаје. Тако је та аждаја одговарала неком изврнутом троуглу, неком стању које је требало превазићи.

Код Вермера (а он је био оличење нечега што је поново требало постићи у сликарству, дакле не симулирати, него **поново** постићи; касније смо открили да је Марсел Брион рекао да је Вермер био једини који је насликао сећање и носталгију за рајем), дакле, код Вермера смо пронашли, у једној његовој слици, убијену аждају. Отад се тај мотив често појављује у Шејкиним цртежима и сликама. Код мене, такође. Био је то симбол свега онога што не припада том замишљеном, изгубљеном рају, свега оног што је негативно, неконтролисано, спонтано, аутоматско, магијско, свега оног што је у себи садржавало неки пакао, ругобу, ужас, стреву.

Стварно смо брзо открили да је то Сатана, начело демонизма, Зла. Е сад, да ли је она (та ала) убијена и како изгледа та борба и да ли се контемплацијом она уопште могла убити — то је друго питање. Контемплацијом симбола можда се само могло спознати њено лукавство и открити начин борбе, стратегија. Моји први есеји, а и Шејкини (рецимо: „Цветање мртвих грана") баш о томе говоре, о том лукавству Сатанином: том бесконачном удвајању, дихотомији, све до једног пароксизма. То је то демонство које се испољава кроз раздвајање, грањање, удаљавање од суштине, центра, централне линије; напуштање јединствене духовности, јединствене доктрине. Нека војвоткиња Паладино је једном рекла: „Доћи ће време кад ћемо сви ми имати своју властиту религију". Јер сви трагају за неком **својом** истином, покушавајући да нађу неки свој властити знак, **trouvaille, signe,** неко откриће по коме ће се њихова филозофија или сликарство или било шта друго, разликовати од других филозофија и слика и свега осталог. То је трагање за **личним стилом,** а не истином. То је тај пут демонизма, раздвајања: тенденција демона да убије праву духовност, праву истину са безброј истина- а онда да инаугурише лаж као једину истину. Онда је већ свеједно. Права доктрина убијена је са безброј доктрина. Права, интегрална слика са безброј слика.

На који се начин, дакле, борити против таквог деловања аждаје? То је била та мистерија која се откривала у тој магији супротности а била је уписана у она два троугла.

Па ипак, акт убијања аждаје у наше време био је практично немогућ. Јер је све око нас указивало на тријумф але на свим плановима, почевши од психологија са њеним фројдизмом и многим другим погрешним учењима која смо ми, наравно, сматрали — баш као и надреализам — магијским и демонијачким, па завршивши са наглим ширењем разноразних гностичких псеудо-спиритуалних покрета. Све је то био симптом распуштене але. Ми смо то симболично представили као духа који излази из флаше. Шејка је на ту тему направио читав низ цртежа и слика на којима су вулкани цртани тако као да димови напуштају флаше. То је уствари тај дух и тај наопаки, обрнут троугао (јер он је то цртао као обрнут троугао). То је тај демонизам. Сви ти демонски духови разарања, растварања напустили су све могуће флаше у које су раније били затворени, и њихова отровна испарења продрла су у сва подручја живота — носећи собом тај **шарм** модерног доба, шарм иновације, шарм дионисизма, сатанизма коме се није могло лако одолети, или се можда никако није могло одолети.

Схватили смо да нећемо моћи много учинити у том времену, осим, можда, да направимо неколико слика које ће приказати ту апокалиптичну ситуацију и које ће, у клици, наговестити могућу борбу с алом. Знали смо да ћемо због тога бити покопани, заборављени, и на разне друге начине од але уништавани: непризнавањем покрета, покушајем да се замагли и искриви смисао његовог учења (чему су и сами Медиалци доприносили највише зато што ни они нису могли да одоле шарму тог времена). То је као зараза. Без обзира што ти знаш да је чист ваздух добра и неопходна ствар, ипак ти то ништа не вреди ако чистог ваздуха нигде нема. Зато је значај Медиале више профетски и има вредност наслућивања.

И, коначно, њен можда највећи значај је у томе што је, свима који су то хтели, могла да дâ један импулс за трагање истине. Код неких се то, можда, испољило у потреби за спиритуалношћу која је, понекад, била и негативна. Али још увек је чак и та црна мистика боља од затворености, партикуларности, специјализованости, учаурености, залеђености. Бити месечар и

живети у залеђеном свету — како Брох каже. Доиста, бољи је чак и отворени луциферизам него неки прикривени сатанизам, нека баченост у свет, кад ниси свестан ничега осим што си заробљен у сопствени мали тескобни свет који је дијаболичан и опасан јер буди таштину и самољубље. А таштином се најлакше заробљавају људи и најсигурније одводе од истине. Отуда цветање науке и успон гнозе. Све су то заједнице лудака — све те гностичке заједнице, па и сами ти модерни научници. Јер, у својој суманутој таштини, они пренебрегавају оно што је најбитније на путу ка Истини, а то је да треба бити мали а не велики пред Истином. Не можемо ми својим трудом, учењем и напором спознати истину (нити права духовност то захтева), него се Истина открива најдостојнијем. Може тај, са нашег „нормалног" гледишта бити и луд, али је достојан. С друге стране, све те научнике и све те следбенике разних гностичких учења таштина одводи управо на супротну страну. Њихове охоле слике и привиђења са светом истине баш никакве везе немају. Нити могу имати. Али данас сви тврде да траже Истину. То је само последица опште помутње језика. У нашем времену, које се симболично представља као Бабилон велики, као град у коме је победио Демон, мало ко истину заиста тражи. Јер, ко тражи, наћи ће. Ко куца, отвориће му се. Научници? Они су пример изгубљености нашега доба. Они, несрећници, стално греше. Направе атомску бомбу па онда кукају: авај, погрешили смо! Па онда опет греше. И тако без прекида. Јер више се не зна ни шта је истина ни ко је тражи. То је криза идентитета. Не знамо шта смо ни шта хоћемо. Растројство личности. Не можемо доћи ни до чега. Рационализацијама се ствари само још више замућују.

То је тај дух распуштене аждаје. Општа деструкција (пре свега деструкција вредности и старог органона) која мора достићи свој врхунац. То је као лавина. Могло се, можда, нешто учинити док је лавина била мала, док је имала облик осредње грудве снега. Лако је тада било човеку да буде велики. Али га није било. А сад се очекује велики гест а ми смо све мањи. Јер та лавина подразумева и наше растројство. Ту Медиала може много учинити. Може нам помоћи да сви доживимо ту визију свеопште деструкције, пропаст цивилизација. Јер ако знамо шта је медиална слика и настојимо да је реализујемо, па то ипак не можемо, онда се директно суочавамо са тим процесом разарања, онда ћемо схватити ту визију апокалипсе. Јер људи нису свесни тога. Верују да је из дана у дан све боље и боље (а како ли ће тек дивно бити нашим праунуцима), јер је за њих процес демонизма повољнији, прихватљивији, јер је за њих слика конвергенције Вермера нешто застарело и непожељно.

У том смислу Медиала много може да учини: да се у човеку искристалише једна одређена свест, свест о ограниченом, релативном смислу акције и спознаје, и о величини и значењу улоге неког метафизичког чина, молитве, например, или — сликања. И Шејка је на крају то схватио, кад је рекао „сликање је као молитва". А та се мисао у њему јасно показала после петнаест година покушаја да оствари интегралну слику и исто толико дугог непрестаног суочавања са Демоном, Аждајом која ту слику разара.

Таква слика је онда, као нека метафизичка баријера тој лавини деструкције, лавини која, непосредно пред коначно распрскавање, добија огромно убрзање. То је то убрзање повести пред велики чин који је пред нама: крај времена, преображај егзистенције, излазак из света релативног и улазак у вечност; успостављање правог и истинитог поретка коначним рушењем лажи и привида. То је визија апокалиптичног рата две војске, двају светова. И зато, сваки људски напор има смисла само уколико учествује у том замишљеном рату, уколико свесно ради на обнови првобитног стања човечанства, чистог, анђеоског човека. Преуредити, дакле, ову сатанску џунглу у рајски парк (не значи, **правити** псеудо-свет за псеудо-људе, већ **обновити** прави свет за праве људе) — то је, чини ми се, једини осмишљен циљ који човек може данас да има. Обнова примордијалног Раја.

Ту се отвара могућност да се превазиђу оквири групашења, отвара се могућност за нове концепције, превазилажење старе и успостављање нове **Медиале** која ће обухватити људе који неће морати нужно да сликају. Таква Медиала би била духовно братство, истраживачки посао на путу истине. А сликарство би било само једно од многих области у којима се може вежбати медитација и дисциплина. Дакле, не **l'art pour l'art**. Медиала у сликарству није тако битна, већ Медиала која се одвија на једном другом плану. А сликарство је само један од путева за досезање тог циља, за досезање **медиалне тачке** која је изван уметности и изван сликарства".

Тако говори Миро Главуртић.

Ала из Бездана

Када је, после четири године рада, коначно завршио своју слику „Пред почетак великог суђења", Видан је позвао своје пријатеље — на свечано виђење. Медиалци су се згрозили. Чак су, каже Видан, и „тајни" састанак тим поводом одржали. „Ђаво" и „фашизам" наводно су биле речи које су се на том састанку најчешће могле чути.

Слика је изложена. Обична публика је била задивљена. Они радозналији завиривали су иза слике да виде није ли одостраг осветљена. Или је, можда, флуоресцентним бојама обојена?

У чему је тајна? Чиме је ова слика своје посетиоце тако фасцинирала?

Једнога дана је у наше биоскопе стигла „Одисеја у свемиру" Стенлија Кјубрика. И чини ми се да је тајна привлачности Виданове слике после овог филма постала мало разумљивија.

Има, доиста, нешто заједничко међу њима. И та слика и тај филм нудили су оку нешто за шта је обична људска душа врло пријемчива: слику савршене симетрије, савршеног реда. Реда у ком се све ствари налазе на свом коначном и правом месту — обасјане магичним светлом метафизичког зрачења неког Вишег Смисла. Можда тај смисао и није сасвим дефинисан, али се „осећа у атмосфери", наслућује „између редова".

„Да нисмо узалуд ходали по овој земљи" — то је вечити вапај свих оних који не могу да се задовоље открићима научника да је живот само случајност рођења без плана, више воље или некаквог циља, сићушно острвце реда у безмерном океану ништавила. Можда тај вапај и није увек сасвим свестан. Али чињеница је да Виданове слике као и филм Стенлија Кјубрика највише узбуђују баш непосредне учеснике и креаторе ове наше технолошко-потрошачке цивилизације (и њеног нераздвојног пратиоца — поп културе), оне којима је та цивилизација све дала, све осим — смисла. Оне који можда потајно ишчекују неког откровитеља, неког вођу, пророка или визионара, неког ко ће осмислити њихове мале животе потрошача, укључујући их у неки Виши План који по неком Вишем Смислу остварује нека Виша Воља; неког ко ће им обезбедити улогу и место у том Вишем Реду и Поретку; неког ко ће им понудити будућност новог човека, надчовека, човека-звезде која плута космичким празнинама ношена у неки нови живот и славу непојмљиву овим нашим обичним земаљским мозговима. Или ће то, можда, бити дечак чији поглед, гаси моћне зраке ласерских лежишта, дечак који ће изаћи из бремените утробе ове цивилизације у нови свет и нове односе. Дечак чије рађање, дакле, дубоко осмишљава сву ову нашу мучну еволуцију на материјалном прогресу, сву ову нашу технику, машине и компјутере.

Машинама, дакле (космичким бродовима и сличним апаратурама), а не моралним врлинама (како је то некад, у старим, нецивилизованим временима проповедала религија), узнећемо се до космоса, до вечности, до — Бога.

□ □ □

Имена, изгледа, нису баш тако случајна! Например — Видан! Видан као вид, као видовит, као визија, као — визионар. А визионари нису само пророци, визионари су сви они који имају какве своје целовите, интегралне визије света. И који имају моћ да те своје визије и остваре. Понекад само у облику имагинација, али понекад и кроз буне, ратове и револуције. Јер, визионари су и сви велики реформатори и народне вође. А оно што им даје моћ (којом владају и воде) и магнетску силу привлачења (којом опчињују људе) — то је снажна воља. Воља која се намеће, доминира. Воља којој је и њихова сопствена личност сасвим подређена. Они вољом не само да хоће, него као да вољом и осећају, као да вољом и мисле. То је воља која све хоће да дисциплинира, све да среди у правилан ред и поредак. Можда се зато тако често дешава да се у пракси блиставе, племените и очаравајуће визије великих визионара завршавају као — милитаризам. Милитаризам духа. Милитаризам реда и поретка.

(И, ко зна, можда су се баш због тога Медиалци својевремено ужаснули Виданових фасцинантних визија).

□ □ □

Али, милитаризам никад не иде сам. Као његов нераздвојни пратилац (или као друга страна истог новчића), јавља се — хаос, општи распад свих система и мерила вредновања. А то је већ подручје — Православа Арсића.

□ □ □

Арсић. Као арс (уметност), али и као арсеник (отров). А и једно и друго (и отров и уметност) имају нешто заједничко: способност да преко нервног система делују на — осећајност.

Доиста, отров не мора увек бити смртоносан. Ако се дозира у мањим количинама, отров, као и опијум, може деловати тако да човека егзалтира. Баш као и уметност! Тада снаге које се налазе у осећајном делу човека као да нарастају прожимајући собом читав његов душевни организам. Осећајност почиње да господари и вољом и мислима. Резултат: маштовитост расте до неслућених размера. Јер машта (која се храни осећањима) не зна за ограничења, дисциплину, ред и поредак. Машта хоће слободу. Изван свих међа и правила. Јер се најбоље осећа у тамним и неистраженим подручјима чуда, забрана и перверзија. Тамо где се све ствари, сви појмови и вредности растачу у безобличној и ужареној магми расплинутих осећања да би се касније (процесом скрутњавања) поново појавиле у неким новим облицима и односима, покоравајући се неким новим (имагинарним) законима. (Можда није случајно што овај процес тако неодољиво подсећа на алхемијски поступак **solve et coagula**).

Зато, изгледа, Арсићеве слике најбоље пријањају уз прикривене склоности осетљивих, уметнички настројених и бизарних душа, које радо, макар у мислима (понекад и у пракси) истражују „границе свих људских могућности". Изван Добра и Зла. И изван сваког разума.

□ □ □

И најзад — Главуртић! Код њега је асоцијација и најдиректнија. Главуртић као глава где ум, **ratio** пребива. И стварно, рекло би се да глава (ум) код Главуртића заиста и доминира. Баш као на ликовима оних бића са његових цртежа. (Интересантно је да Мирови цртежи и слике, нарочито оне из његовог изразито медиалног периода, највише разумевања и допада-

ња налазе баш код оних људских примерака којима је критичност мерило памети, а памет мерило свих вредности, укратко код оних које обично називамо — интелектуалцима, а које бисмо, кад бисмо их цртали, морали нацртати баш онако како Миро неке своје фигуре црта: огромних глава и закржљалих осталих „сензора").

Ум воли да се поиграва разноликим и многобројним логичким комбинацијама. Ум је осим тога вешт мајстор кад треба направити атрактивне колаже од делова стварности који су, колико толико сачували своје препознатљиве облике после многобројних акција „милитариста" и „раставарача". Ум воли да се представља као истражни судија, али и као тужилац и као адвокат. Ум би да царује, али пошто нема снагу „која кладе ваља", он то ради кукавно — из подземља. Протурајући, например, своје блиставе колаже као — истине. Дајући им, например, облик великих (или малих) филозофских система. Или — идеологија (наравно, и на разне друге начине).

□ □ □

Главуртић једанпут рече: „Сви ми пројектујемо неке светове. Довољно је да прочитамо две-три књиге". Да, али какве светове? Од чега зависе те наше пројекције? Постоји ли могућност да су те пројекције условљене неким — поремећајем? Можда поремећајем уравнотеженог (идеалног) односа међу трима основним покретачким снагама човекове душе: снагама воље, осећања и мишљења (поремећаји се могу испољити у виду слабљења али и у виду јачања неке од тих душевних снага). И, могу ли се у тим поремећајима тражити неки од битних узрочника Зла. Јер, како рече Главуртић, „историје цивилизација нису ништа друго до историје сукоба и ратова тих наших светова".

□ □ □

Говорили смо о бездану. Чинио нам се пуст и празан. А можда у њему ипак неко обитава. Можда нека Ала са безброј глава. Која се храни људским жељама, нудећи им за узврат, слике обећаног раја. Свакоме према његовим захтевима. Онима у којима снажна воља влада — визиону слику осмишљеног реда и вишег логичког поретка. Онима јаких осећања — слику слободе без услова и граница. Онима у којима ум доминира — „шаховску" игру са мноштвом разноликих логичких комбинација, парадокса и жонглирања по самој ивици апсурда.

Навали народе! Што нема у излогу, има у радњи. Треба само скочити у радњу — бездан — где свечано и радосно дочекује једна од многобројних Алиних глава. Са широко, широко разјапљеним чељустима.

Но воли, нек' изволи. Можда ће тамо бити и — меда!

■

Дневник о изградњи полиптиха

Леонид Шејка

□

Инфернални олтар

(радни наслов)
слика 130 x 150

Организација олтара је у октоптиху, осем секција.

Олтар је симетричан, са унутрашњом асиметријом.

Горњи сектор, доњи сектор.

(следи цртеж)

Доњи сектор представља триптих.

У књизи „Регистар открића" олтар је убележен (предвиђен) као „полиптих бр. 2 олтар посвећен сатани (пакао)". Датирано 14. 8. 55., а испод даље забележено: „лобање, степенице које воде у подземље, машине за гњечење удова, водоводне цеви, летећи објекти, слепи мишеви, женски мидери, бокосови грешника".

Као подлогу узимам такође и полиптих бр. 3, изведен као цртеж, дат. 15. августа 1955.

Данас је 19. јули 1957, то значи две године од тада. Фазу монтажног стола почео сам са спиритистичким олтаром, са овим олтаром завршавам круг; да ли је с њима ова фаза завршена?

У регистру, под дат. 9. 7. 1957. забележено:
1. леви пано: складиште,
2. централни пано: пресечени канали, филтар,
3. средњи горњи — летеће фигуре,
4. десни — подземље,
5. бочни — формулар, слике итд.

(скица, илустрација)

Требало је почети са испитивањем самог процеса изградње. Предвидети све и оставити места, или тачније допустити непредвиђено.

Велика слика је увек захтевала неког инвеститора, тачније речено: имала је свој **програм**. Данас не постоје инвеститори, а како добавити програм који се, ето, овог момента показује као потребан. Изгубили смо све ослонце; немамо митологију сопствену или бар не онакву која би одговарала захтеву овог стила и овог тренутка; немамо духовно функционалне просторе у које би могли своје дело да уклопимо; немамо публику која би учествовала заједно са нама у неком ритуалу. Дакле, препуштени смо сами себи. (Помоћ коју држава чини само може да слаби, стварајући мекушце и полтроне, а не да ојачава). Да ли је бекство у класицизам једна фата-моргана?

Због тога покушавам сам себе да саставим програм, без бојазни да ће то представљати више игру изолованог усамљеника него озбиљан посао.

И то ми баш погодује, гледајући предмет објективно и правећи реконструкцију у виду објекта-слике, тражећи пасивност и инсистирајући на непотребности; ово садашње тражење функционалности долази као свеж ветар. Ја сам се зажелео једне илузије, и ја ћу све учинити да је оформим, прецизно и детаљно.

Ако је до сада било могуће од простудираних

и испитаних елемената правити монтажу на илузионистичкој површини слике, без икаквих претходних скица, сада, поставивши препаратуру и подлогу, као темељ, и чекајући његово сушење, било је потребно изградити читав низ скица, не због компоновања, већ да би се оформила функционалност која ми је потребна. Према томе, није било могуће приступити извођењу без јасно испланиране намене сваке одређене површине.

Други проблем који се намеће то је техничка изградња површине. Принуђен сам да идем насумице, без тачног увида у крајње дејство. Тако су извесне секције како изгледа немотивисано премазане лазурним тоновима а тек треба да се изврши оформљење предмета.

Слика ће бити у директној вези с првом секцијом књиге „ЛУТ", то значи ГРАД, само без одговарајуће поделе на дневни и ноћни период.

По ко зна који пут предузимам акцију са мишљу: ово је резиме свега досадашњег.

Дајем преглед досада испланираног:

(Следи скица, са забелешкама. Скица носи назив: „Скица бр. 8" и датирана је са 19. 7. 57. На скици, рађеној као кроки, нацртана је подела полиптиха. У горњем делу пише: „Зрачни простор; простор живих креатура" и: „Дозвољено им је лебдење и свако може да избегне зону усисавања". Доњи део је подељен на три дела. Први део носи назив „Складиште" и уз њега стоји белешка: „Извођење предвиђено сукцесивном методом. Организац. облик: м у л т и п л и к а ц и ј а. „Стрелицом су означени предмети који се не могу распознати, али уз стрелицу читамо: „Делови лутака", „паучина". Средњи доњи део замишљен је као пресек земљишта, и види се систем канала. Уз њих пише: „Уливање... делови лутака. Споредни канал" и „Део цеви, а затим цела цев одводи течност у бунар". Стоји белешка о сатном механизму и о начину његове изведбе: „сатни механизам у **obeselo** простору, жуто злато". Сатни механизам је чести мотив у сликарству Л. Шејке. Присећам се да смо једном направили игру речи, **сатни механизам**, постао је: сат(а)ни(н) механизам. Та игра речи се први пут, у овом Дневнику, јавља у скици, уз белешку од 8. 9. 57. У трећем, доњем делу, налази се скица бунара, од низа концентричних зидова; пише: „Бунар. Сваки зид порушен открива онај унутрашњи, све док се не дође до саме шупљине бунара". Примедбе преписивача М. Г.).

Да ли би ова замисао одговарала захтевима једног Групулекса? Треба му предложити, можда би пристао, будући да он инвестира изградњу машине, односно олтара.

Такође одлучујем о редоследу израде појединих секција олтара. Прва ф(аза) централни (део) с каналима. Друга фаза: лева мултипликација с предметима у каналима. Трећа ф(аза): лева горња секција, затим, или десна секција или бунар. На крају две фигуре са стране.

Покушавам да наговестим, да канали не иду само у равни пресека него се и ортогонално пружају. Део који испада испред равни пресека показује се у виду цеви.

Раван пресека је у ствари жута површина.

Један могући наслов: ФАБРИКА ЛУТАКА (ознака функције).

Претпостављам да ако је процес производње у фабрици утврђен да ће се облик и назначење свих делова сам по себи открити. Тако напр. већ знам да ако постоји усисавање значи мораће да се инсталира један уређај за ту сврху.

(Затим следи скица, над којом пише: ОДНОС СЕКЦИЈА МЕЂУСОБОМ, а затим и примедба која се односи на делове полиптиха: „постоји комуникација". Прим. М. Г.).

(Следи још једна скица пресека зрачног простора и бунара, са исписаним примедбама као код грађевинских објеката: „Са горње стране отворено", „зрачни простор", „ниво подземне воде". Прим. М. Г.).

Обезбедити површине за смештај текстова тумачења процедуре, легенде намена и разне друге податке.

Лева комора је изолована секција. Напустити поступак лазурирања на овој површини.

(Следи скица пресека бунара. Виде се концентрични зидови. Стоји примедба: „У подземној води изнети биолошко-органски свет: 1. пужеви, 2. шкољке, 3. биљке, 4. акватинус". Нацртани су пуж, шкољка али и једно људско биће подземних вода, акватинус. Прим. М. Г.]

СКЛАДИШТЕ. Мултипликација образована од трансформисаних остатака тела помешаних са механичким и органским елементима лутке.

(Следи скица делова тела и лутака. Једна марионета. Знак **GRUPULEX-a** Потом следи и скица бунара, са срушеним концентричним зидовима. Пише примедба: „Ово је нејасно" и: „Требало би израдити модел од гипса". Прим. М. Г.).

А1 процес: прелазак из органског стања у механично.

А2. Трансформација животног тела у лутку.

А3. Прелазак од покрета немотивисаног на покрет строго условљен.

Постићи потребну оштрину. Нека места могу да буду, замућена.

(Следи скица „ЛЕВЕ КОМОРЕ. ИЗОЛОВАНЕ СЕКЦИЈЕ", ГАЛЕРИЈЕ. ПОРТРЕТИ СЛАВНИХ ДЕСТРУКТОРА. Објашњено је да је то замишљено у „систему кубуса". Следи списак: 1) Шејка, 2. Салвадор Дали, 3. Данте, 4. **Leonard Sarap**, 5. Лењин, 6. **Carlex**, 7. **Ytse**, 8. Смрт, 9. Главуртић, 10. Блејк, 11. Херострат. Прим. М. Г.).

(Потом следи и скица два бочна панова, у ко-

јима су предвиђени „пророци", Жид и Достојевски, који су на скици представљени у тогама. Држе отворене књиге. На једној пише: Пакао. Жид; на другој: ЗЛИ ДУСИ. Прим. М. Г.).

(Следи, на две странице, скице реквизита СКЛАДИШТА. Запажа се метла, торзо, цилиндар, коњска лобања, кључ, крилати гуштер, риба, муве, лутка, елементи лутака и предмети који се не могу распознати, а припадају производњи лутака. Прим. М. Г.).

11. 8. 57.
ГРУПУЛЕКС је захтевао да и његов лик буде унесен у олтар; чак је тражио почасно место. Међутим, ја нисам хтео да удовољим овој његовој жељи јер потиче од његове болесне сујете.

13. 8. 57.
Усвојен назив: ДИЈАБОЛИЧКИ ОЛТАР

(Следе две скице разореног бунара, с концентричним зидовима. Прим. М. Г.).

28. 8. 57.
Од 13. 8. ништа није урађено на олтару. Групулекс тражи изјашњење.

8. 9. 57.
Напуштање олтарског принципа. Тенденција за континуалном структуром у карактеру геолошког састава досадашње постављене секције елемената који се користе. Уговор с Групулексом може да буде поништен.
Нова концепција.

(Следе скице измене концепције. Нови елементи: пукотина, мрља у експлозији, разбијена флаша, орбита комете, флаша алхемичарског преображаја, сат(а)ни(н) механизам. Прим. М. Г.)

10. 9. 57.
Отпочета деструкција црним.

(Следе две скице: „Дијаболички олтар пре деструкције" и „Дијаболички олтар после деструкције". Уз другу скицу се појављује текст: „Дијаболички панооптикум", што се односи на могући нови наслов слике. Прим. М. Г.).

Панооптикум. Списак умонтираних секција.

1. Портрети истраживача пакла:
   Салвадор Дали
   Данте
   В. Блејк
   Главуртић
   Шејка
   Лењин
   Leonard Sarap
   Херострат
2. Близанци
3. Угао
4. Смрт
5. Карлекс
6. Флаша-алхемичара
7. Четири поља
8. — флаша
9. Подземна вода лево
10. Продубљење
11. Сатни механизам Карлекса
12. Пејсаж. Харц са извором Ахеронта
13. Вертикално лебдење
14. Хоризонтално лебдење
15. Ћеле-кула
16. Пукотина
17. атрибути ноћи:
    слепи миш
    кавртура
    центрична (поставка)
    паун
    деструкција флаше
    деструкција кубуса
    деструкција руке
    формулар активног дејства
18. Подземне воде десно
19. Орбита
20. Скицање уговора с **Grupulexom**
21. Поклопац инсталационог удубљења
22. Разбијена флаша
23. Конструкција хербаријума
24. Експанзија мрље
25. Љуска
26. Списак
27. Структура 1, 2, 3, 4.

(Следе скице елемената наведених или ненаведених у списку, под насловом: „Шта још треба убацити". То су предмети активног дејства. Постоји жилет насупрот оку, с текстом: „Однос активног дејства". Торзо лутке, разбијена флаша, хербаријум, „симетрија целог", „пресликавање" „жилет у чаши", „поклопац инсталационог удубљења", „списак", „експанзија, експлозија, распрскавање". Потом следи скица с ознаком места где ће се налазити „заштитни знак **Grupulexa**". Прим. М. Г.).

28. 9. 57.
Унећу данас у записник околности под којима је раскинут уговор са Групулексом. Када сам 8. 9. 57. започео преправке на „олтару" указала се опасност да уговор буде раскинут. Ово је постало још више очигледно када сам два дана касније отпочео деструкцију са црним. Као што се види са скице, заштитни знак Групулекса био је утиснут на доњем десном углу средњег паноа слике. Оног момента кад је црна површина прешла преко знака Групулекса, ја сам се коначно одлучио да и званично раскинем уговор, пошто су иначе сви услови били прекршени. Један од главних разлога, који су довели до ове ситуације, је овај: постављени програм унапред ми није пружио, како сам то очекивао у почетку, могућност да се упркос ограничењима слободно понашам у овом простору. Да ли у овом

постоји неки прст судбине видеће се касније. Такође не знам какве ће санкције против мене предузети Групулекс. Надам се да ћу успети да га некако одобровољим. Још нисам смислио облик изјашњења који треба да му поднесем. Не могу њему да износим праве разлоге. Уосталом, праве разлоге ни ја сам не знам; мој поступак је вероватно био немотивисан. Није искључено то да је Групулекс, преко **L. Sarapa,** покушао да, поред постављених услова, у уговор унесе или да тајно оствари извесне моменте који би ишли на моју штету. У почетку сам био веома неодлучан и одлучио сам се тек уз помоћ Олџиног наговарања, а и касније, у премазивању црним, са сваким комадом који је морао да буде премазан, савлађивао сам своје жаљење за олтаром-сликом. Чак и оне делове који су били формирани директно по захтеву Групулекса ја сам сматрао као своју слику. Међутим, ипак се догодило да су највише били поштеђени они панои слике који су постављени на мој захтев. То је горњи леви пано (лева комора) и горњи десни. Горњи десни са атрибутима ноћи остао је недирнут. Иако ја лично нисам у нарочитом губитку ово се може ипак сматрати као неуспех, јер није створено оно што се у прво време хтело. Неуспех је утолико већи што је Групулекс имао велике претензије са овом сликом. Једном је изјавио: „Ово ћа да буде прво дело нове источне цивилизације!" У ствари, њему је слика требала више као реклама, него због источне цивилизације. (Ја бар тако мислим).

29. 9. 57.
Данас сам видео Групулекса на улици. Он мене није приметио, или се можда само правио да ме не примећује.

(Следи мали цртеж човјека у профилу, с примедбом: „Овако отприлике изгледа Групулекс". Ћелави. Коса само на потиљку. Прим. М. Г.).

Иако је првобитна слика коренито преправљена и одбачена, ова садашња може бити посвећена **L. Sarapu,** као што је требало да буде и она.

Сада се може већ установити пут трансформације олтара Групулекса у овај панооптикум. Садашња слика представља једну врсту класификације а такође и једну врсту полиптиха, само што се секције не додирују и не настављају, већ одвојене пливају у црном етеру.

Као што се види, црна површина представља, према мојим теоретским формулацијама, једно изоловано подручје које повезује изоловане секције у једну целину. Према томе, у принципу ова слика није код мене ништа ново. Али, одликује се тиме што је свака изолована секција, или један елеменат општег истраживања из књиге ПУТ, или преостали део Групулексовог олтара тј. онај комад површине који није захваћен црном завесом.

Прво ћу да реконструишем олтар, до оног

УГОВОР

склопљен између фирме Grupulex са једне стране и Леонида Шејке са друге стране.. Рад који треба да обави „Леонид Шејка је следећи: У виду једног олтара дати приказ производног процеса фабрике лутака Grupulex. Сваки појединачни пано-секција треба да претстави једну фазу рада. То су четири секције: 1. лебдење, 2. филтар, 3. складиште и 4. бунар. Извођачу радова даје се пуна слобода у погледу оформљења једне овакве функције. Такође дозвољава му се да у оквир олтара унесе и друге секције за које он сматра да ће употпунити општи утисак и дати бољи увид у функционисање саме фабрике. Извођач се обавезује да ће завршити радове у року од 3 месеца рачунајући од данашњег дана до 15-X-57. Награда извођачу мора да буде додељена најкасније до 1-XI-57 г.

(за) директор(а) фабрике лутака
Grupulex

Београд
19-VII-1957

извођач радова
Шејка

степена до којег је био урађен (то ће ми бити потребно и кад будем састављао изјашњења и одбрану за Групулекса). А затим ћу да испитам каква је трансформација изведена и каква је веза преостала са старом темом.

Акција деструкције имала је два облика (дела): 1. остављање прореза на црном у којима се виде делови старе слике и 2. налепљивање комада преко црне зоне. Неки од ових комада су само површине, а неки целовите слике.

(Следе скице слике пред трансформацијом. Прим. М. Г.).

Делови преостали од Групулексовог олтара, после деструкције.

1. галерија портрета славних деструктора,
2. Карлексов сатни механизам,
3. атрибути ноћи,
4. подземна вода (парцијално),
5. делови зида бунарског — пукотина, љуска,
6. минус флаша,
7. сектор зида-филтра претворен у Ћеле-кулу,
8. складиште (делимично),
9. половина шахта.

Складиште

После деструкције, подземна вода је продрла у складиште а поплављан је такође и шахт.

Предмети у складишту су врло замагљени, као да је нападала прашина. Назире се остатак лелезастих крила змаја, затим једна права лутка, цифраник са часовника Карленса, уз привезану етикету са текстом: ЦИФРАНИК ОТПАО СА ЧАСОВНИКА КАРЛЕНСА У НОЋИ ПАУКА. Назиру се још и облици минијатурних чудовишта.

Преко свега је постављена флаша алхемичара, а преко ње списак секундарних слика.

1. У селекцију галерије портрета црно се утиснуло али ниједан портрет није премазан.

2. Карленсов механизам је остао непромењен. Испод механизма постоји секција звана грудва; то је остатак праобитне илузионистичке деструкције зида на средњем паноу (филтру). То је такође и површина са продубљењем испод ње лево.

Простор који је био одређен за „припрему", на коме је требало приказати зебдеће фигуре живих тела које чекају да их цеви филтра увуку у себе и изврше метаморфозу, сада је подељен на два сродна сектора: то је пејзаж са стенама. Леви је јаснији; десни представља планину Харц у магли. Немотивисано је постављен црвен правоугаоник. У десном доњем углу постоји извор реке Ахеронт, иако, код Дантеа, Ахеронт није извирао испод планине Харц.

Није извесно да ли се подземна вода формира од реке Ахеронт, која понире још при свом извору.

Атрибути ноћи су непромењени, сем што им је још придодата „разбијена флаша".

Сектор „Ћеле-куле" је такође (променио) изглед после прве „илузионистичке деструкције".

Равни зид „филтра" био је избушен многобројним зарезима и пукотинама.

Десно од механизма налази се „звездано небо" а испод њега зид са правоугаоним продубљењем и облицом наслоњеном на зид. Ово је изглед праобитног зида, само с том разликом што је сада врло замагљен и нејасан.

Минус (калуп) флаша је остала у својој површини непромењена јер је црно дошло само до њених контура.

Бунарски зидови су тако замагљени да један, горњи део, добија изглед људске, а други, доњи, личи на пукотину.

У једном каналу филтра била је преостала лебдећа креатура у нетрансформисаном стању. Црно је и овде оставило процеп, тако да се фигура види у плавичастој магли.

Шахт је пресечен црним, по вертикалној осовини, а десни пресечени зид види се као низ квадрата испод црног.

Десно изнад шахта, са црног је изрезан један квадрат и премештен у складиште, тако се овде види наставак подземне воде, која се простире лево од шахта.

При праобитној изградњи олтара користио сам онај став из уговора у коме ми се дозвољава да унесем допунске елементе у полиптих, који програмом нису предвиђени. Ја сам то и учинио: то је у ствари „галерија деструктора" и „атрибути ноћи"; то су такође требало да буду два пророка, на два горња паноа са краја. Њих, међутим, нисам стигао да насликам, до деструкције, тако су та места касније попуњена нечим другим.

„Галерија деструктора" изгледа овако:

То су личности које су чисти, изразити деструктори или истраживачи пакла, или обоје заједно.

Миро Главуртић је истраживач; повремено се појављује као деструктор **(тезе о дефектима)**; иначе, то је славни алхемичар а такође и краљевски сликар Рутаније.

Данте је био славни истраживач пакла. Овде нам није био познат његов даљи пут ван овог региона.

Изнад овога је лобања, или смрт, као представник традиције.

Херострат је један од најславнијих деструктора.

Вилијам Блејк је истраживач Пакла, као и Данте.

Салвадор Дали је велики истраживач и деструктор, чија слава тек наилази.

Лењин је вођа пролетеријата. Он је највише допринео рушењу Бабилонске куле.

Leonard Šarap је тајна личност; претпостављам да је у некој вези са Групуленсом.

Овде се још налази и портрет Л. Шејке, јер се он такође бави истраживањем пакла и деструкцијама, додуше његове деструкције су врло благог и пасивног типа.

Yrse није ни истраживач ни деструктор већ животиња **Leonarda Šarapa**, коју он води често на узици као пса.

Постоје још и близанци; њихово присуство је још неразјашњено.

И, на крају, један облик праволинијске деформације лица Карленса у дефектном огледалу, који сам због тога назвао Карленсово огледало. Ова појава је позната под именом анаморфоза.

У десном горњем углу постоји један облик, који је тешко идентификовати. Претпостављам могућност да је то трула јабука која се, за време ноћи паука, образовала у Карленсовом часовнику. Скулптура на кубусу изнад Далија нађена је у подземљу.

Атрибути ноћи су ови:

1. **Слепи миш.** Постоји веровање да се други део ноћи одвија у знаку слепог миша. Он иначе пије крв и зато се урачунава у формулар активног дејства као допунска рубрика (Види I део ПУТА, ГРАД).

2. ПАУН. Такође допунска рубрика активног дејства. Први део ноћи (види Карленс и епидемија вренозе).

3. Три објекта у комбинованој деструкцији (илузионистичка + црним). А флаша, Б. кубус и В. рука.

4. Формулар активног дејства: око, рука, смрт и крв.

5. Квартура — општи знак истраживања.

6. Центрична поставка. Објекат геометријског ритуала. Оснива се на центричној квартури. А трећа фаза ноћи се одвија у знаку центричне квартуре.

7. Екстремитети дан — ноћ.

8. Разбијена флаша. Фиксирани, растављени комадићи флаше.

Напомена: Два полуоблица и љуска су убачени немотивисано.

Делови монтирани преко црног

I. Слике

1. ЧЕТИРИ ПОЉА. Илузионистички објект; специјална врста календара

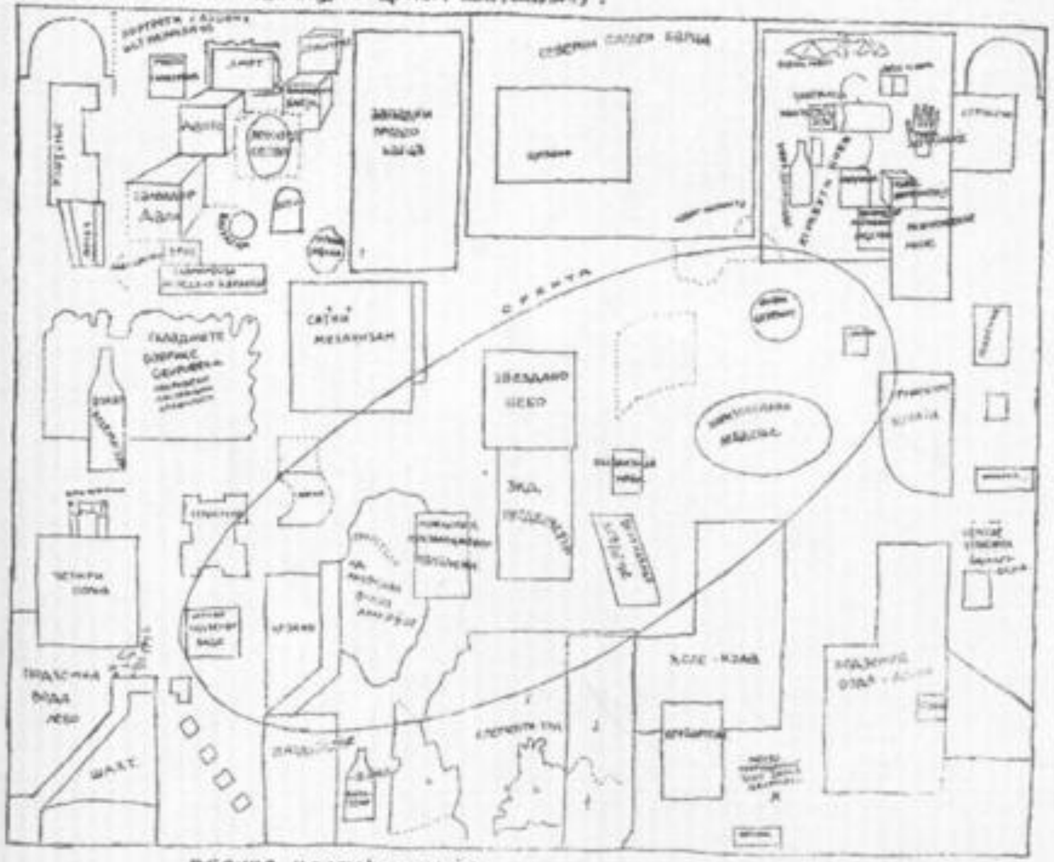
1	2
3	4

2. ПОКЛОПАЦ ИНСТАЛАЦИОНОГ УДУБЉЕЊА. Дефункционализован објект у згради Техничке школе посвећен чекању Ромића, а затим регистрован. Поклопац у стању после рушења, јер му је десни горњи угао окрњен.

3. (ЗЛАТНА) ФЛАША АЛХЕМИЧАРА. Флаша је првог момента била провидна, па онда сива, као метална, непровидна, и, најзад, успелим алхемичарским поступком претворена је у злато. Преко ње је налепљен списак појединих секција слике — класификације.

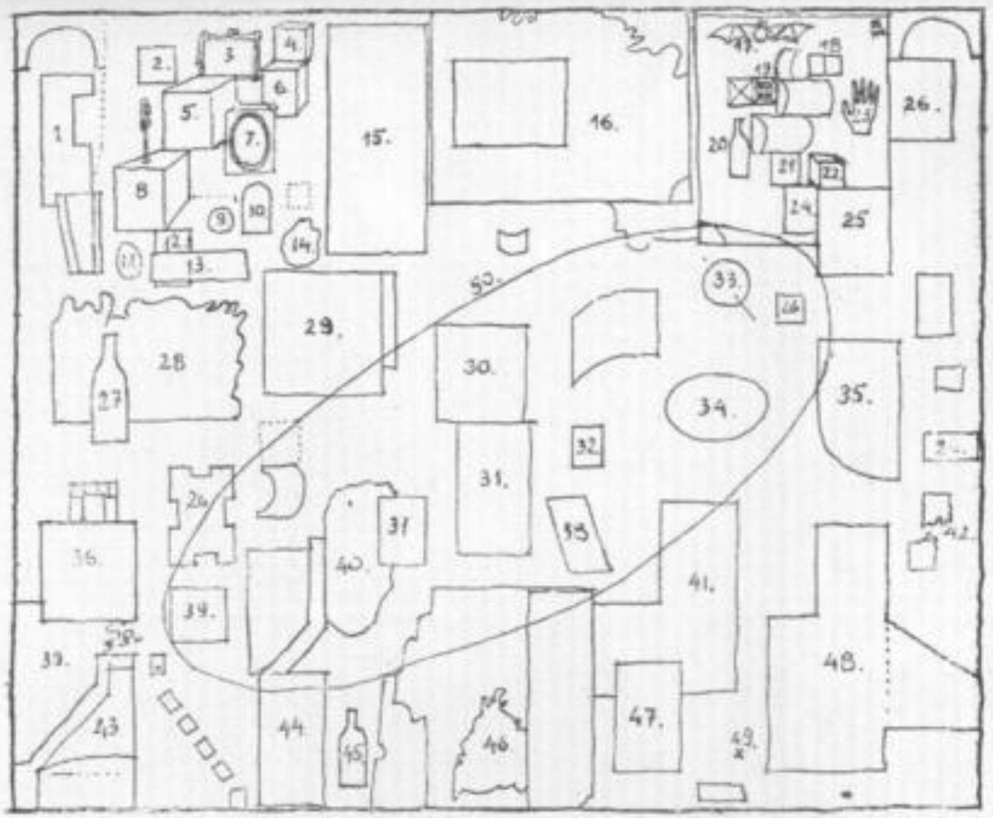
4. ЗВЕЗДАНО НЕБО. Овде је учињена омашка; звездано небо не спада у дијаболичке атри-

СЕКУНДАРНЕ СЛИКЕ ПЛИВАЈУ У ЦРНОМ КОНТИНУУМУ :



ВЕЛИКА КЛАСИФИКАЦИЈА

TRANSIIT CLASSIFICANDO



СЕКУНДАРНЕ СЛИКЕ ПЛИВАЈУ У ЦРНОМ КОНТИНУУМУ :

1. умножење
2. Мира Главургић
3. „Смрт"
4. Херострат
5. Данте
6. Вилијем Блејк
7. Леопору Сагал
8. Салвадор Дали
9. [illegible]
10. Лењин
11. Класификатор
12. Урсо
13. Огледало Калиоска
14. Трула јабука
15. Западни продор зарца
16. Северни продор зарца
17. Слепи миш
18. Дан и ноћ
19. Центрична поставка
20. Флаша деструкције
21. Паучина
22. Кубус деструкције
23. Рука деструкције
24. Формулар активног дејства
25. Размазивање мрље
26. Структура
27. Флаша алхемичара
28. Складиште фабрике [illegible]
29. Са"т"ни" механизам
30. Звездано небо
31. Зид предвечерја
32. Експанзија мрље
33. Нови сателит
34. Хоризонтално лебдење
35. Рушевине бунара
36. Четири поља
37. Поклопац инсталационог удубљења
38. Вертикално лебдење
39. Подземна вода - лево
40. Преостало од изручења филтра 8-II-51
41. [illegible]
42. Цепање уговора [illegible]
43. Шахт
44. Продубљење
45. Минус флаша - антитело
46. Елементи тла
47. Хербаријум
48. Подземна вода - десно
49. Место [illegible] заиг. знака [illegible]
50. Орбита

буте, јер се не појављује ни у једној од три фазе ноћи ГРАДА (ноћ паука, слепог миша и центричне квартуре). Звездано небо се види једино са Ђубришта.

5. ЕКСПАНЗИЈА МРЉЕ. У ноћи паука све мрље се прогресивно шире.

6. ХЕРБАРИЈУМ — КОНСТРУКЦИЈА. Елементи инсеката: паукова и лептира постављени на чворовима конструисане праволинијске мреже. Сензација симетричности, флаша пресечена по оси симетрије.

7. Између Ћеле-куле и бунара назире се једна лутка Групуленса, бледа као фантом.

8. Десно од бунара, смицање једне површине симболише цепање уговора са Групуленсом.

Постоји још на простору класификације четири секције структура, као шљунак под водом; то је на десној страни. Са леве стране од галерије портрета постоји једна љуска, која је раније могла да служи за филтрирање или облагање нечега и, најзад, постоји још једна бронзана кугла, једно савијено стакло, једна група састављена од маховине, неба и шљунка. Затим, на простору складишта, шематска представа првобитног олтара. Уносо, испред целе класификације, може се опазити орбита, или путања једног непознатог тела. Оно се креће у правцу сказаљке на часовнику. Елипса тангира један точак сатног механизма.

Лево од галерије портрета постоји још једна комора, која је можда потопљена.

Трансформација цилиндра

(Следи скица трансформације цилиндра. Прим. М. Г.).

Приближан изглед „филтра" после илузионистичке деструкције.

(Следи скица „филтра", уз легенду: „Разбијање зида помоћу засека продубљења црних и црвених мрља гађањем и цурењем течности". На дну, у десном доњем углу, налази се, јасно нацртан, „заштитни знак Групуленса" и одговарајућа легенда. Прим. М. Г.).

(Потом следи скица нове поставке, с потпуном **легендом класификације**: 1. празна комора, 2. Салвадор Дали, 3. Миро Главуртић, 4. Љуска, 5. скулптура, 6. Данте који није изашао из пакла, 7. **Угве**, 8. Л. Шејка, 9. близанци, 10. Карленс, 11. Лењин, 12. **L. Sarap**, 13. лобања, 14. В. Блејк, 15. Херострат, 16. Трула јабука, 17. флаша алхемичара, 18. списак, 19. црни квадрат исечен са 20, 20. подземна вода, 21. четири поља, 22. подземна вода лево, 23. шахт, 24. подземна вода у шахту, 25. сатни механизам Карленса), 26. грудва, 27. продубљење, 28. — флаша, 29. поклопац инстал. удубљења, 30. предео Харца (запад), 31. складиште, 32. предео Харца (север), 33. извор Ахеронта, 34. звездано небо, 35. зид предвечерја, 36. група маховине, 37. вертикално лебдење, 38. експанзија мрља, 39. савијено стакло, 40. хоризонтално лебдење, 41. црвени застор, 42. бронзана кугла, 43. Ћеле-кула, 44. хербаријум, 45. лутка Групуленса, 46. подземна вода десна, 47. остаци бунарског зида — пукотина и љуска, 48. структуре, 49. слепи миш, 50. квартура и центрична, 51. деструкција флаше, 52. паук, 53. формулар активног дејства, 54. деструкција кубуса, 55. деструкција руке, 56. размазивање мрље, 57. пукотина, 58. смицање, цепање, уговора, 59. место где се отприлике налази затрпан заштитни знак Групуленса, 60. потписи, 61. орбита и 62. шема полиптиха.

У додатну се налазе **„секције које нису убачене у класификацију, због недостатка простора**: 1. распрскавање, 2. торзо лутке, 3. екстремитети активног дејства, 4. однос активног дејства, 5. пресликавање, 6. инлет у чаши, 7. уписивање и 8. планета." Уз те елементе следе мале скице. Прим. М. Г.).

30. 9. 57. Данас је долазио Групуленс. Гледао је класификацију. После дужег гледања рекао је: „Добићете акт за који дан". После тога је отишао. Хтео сам да му кажем да ће се можда другом приликом моћи урадити оно што је предвиђено, али се уздржах, јер је то неизвесно, а сада нема повратка.

2. 10. 57. Добио сам акт од Групуленса у коме тражи извињење од мене. Прилепићу га у овој свесци. (Тај акт није прикључен овој свесци, или се не налази сада. Прим. М. Г.). Поставља се питање како одговорити Групуленсу, кад је акција деструкције немотивисана и безразложна, а овај појам не постоји у његовом свету.

Ипак, покушаћу да нађем било какво објашњења.

8. 11. 57. Групуленс тражи компензацију, тиме што ће црно да уђе у зону „галерије деструктора". При проширивању црног трудио сам се да ниједан портрет не буде премазан.

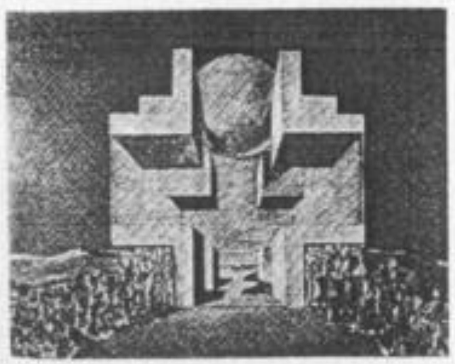
Разбијена флаша је избрисана. Уместо ње поникла паучина.

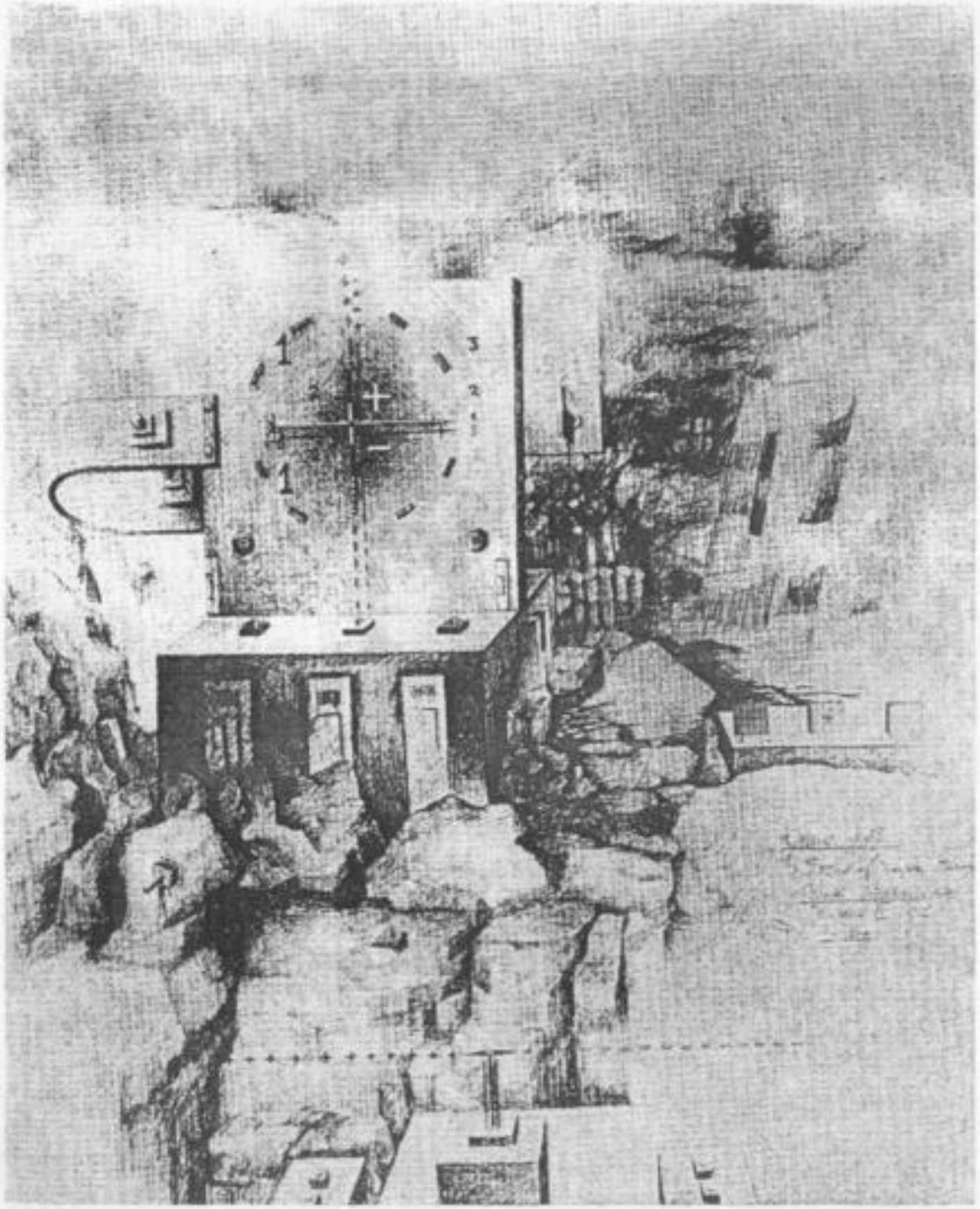
Затим, паучина растрљана у неколико потеза.

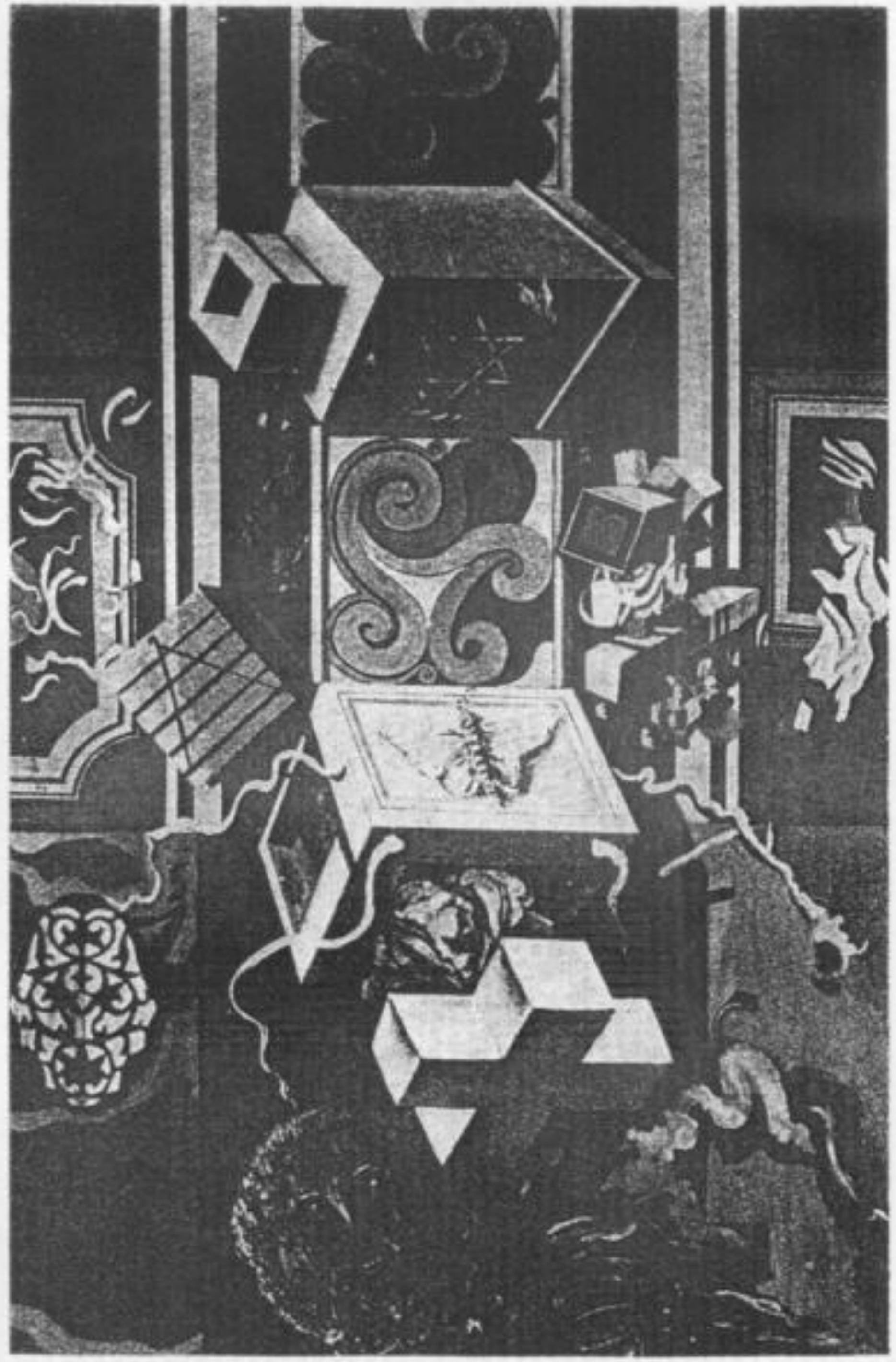
17. септембар 1958. Слика је изложена на мојој изложби. Групуленс (Липсман) се појавио и, после дужег цењкања, купио је слику за 40.000 дин. Мој рад продајем за тако бедну суму новца.

... 3. 1960. Три четири месеца касније, када сам дошао да слику фотографишем, служавка ми рече да је слика препродана. Тако сада не знам где се налази.

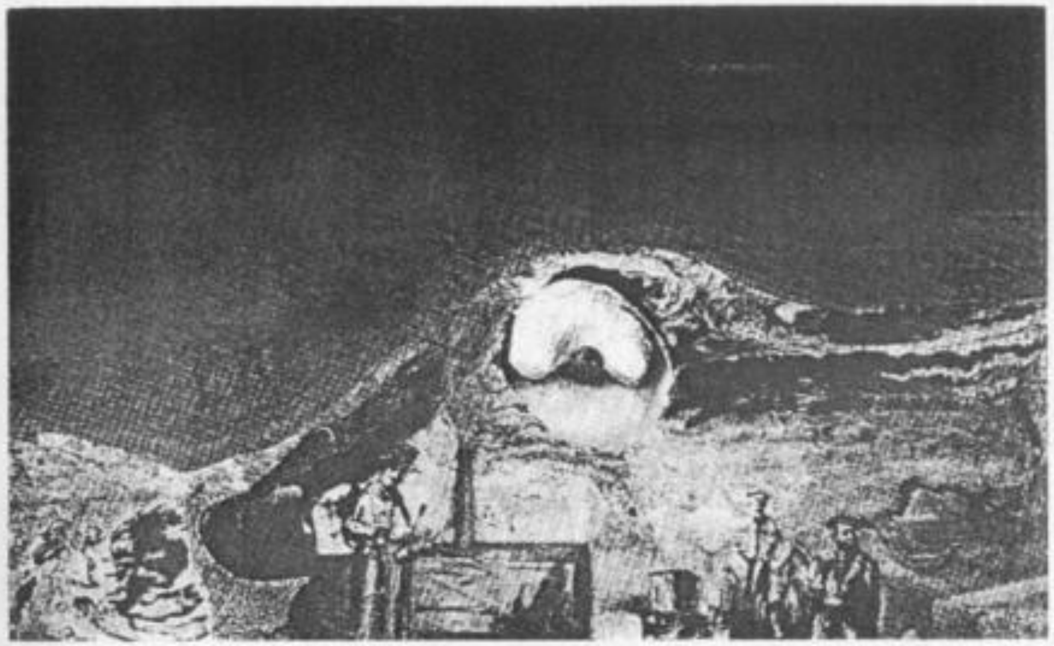
■



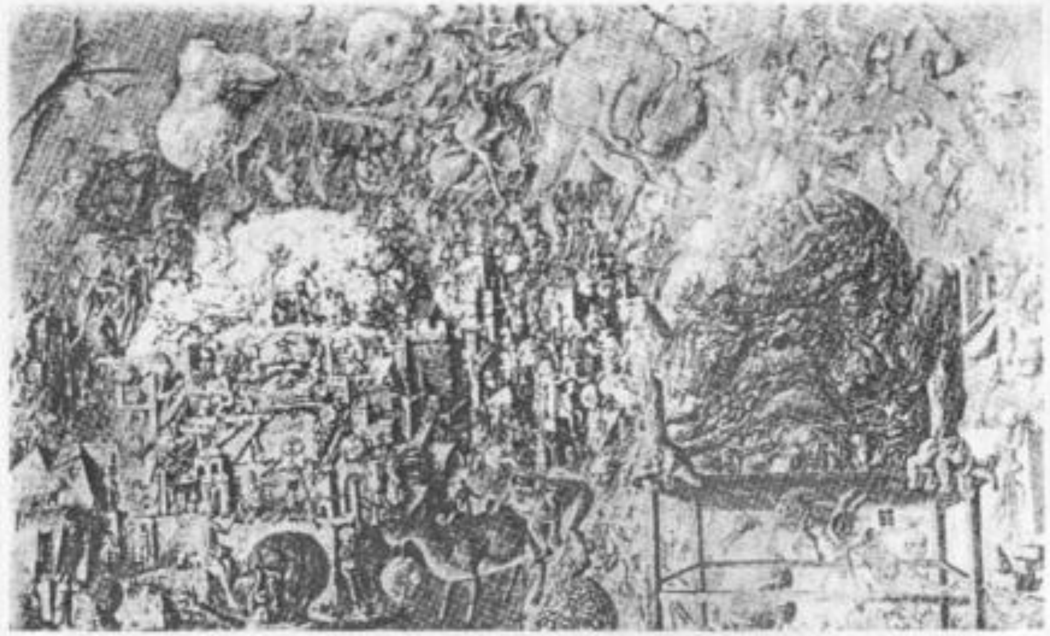


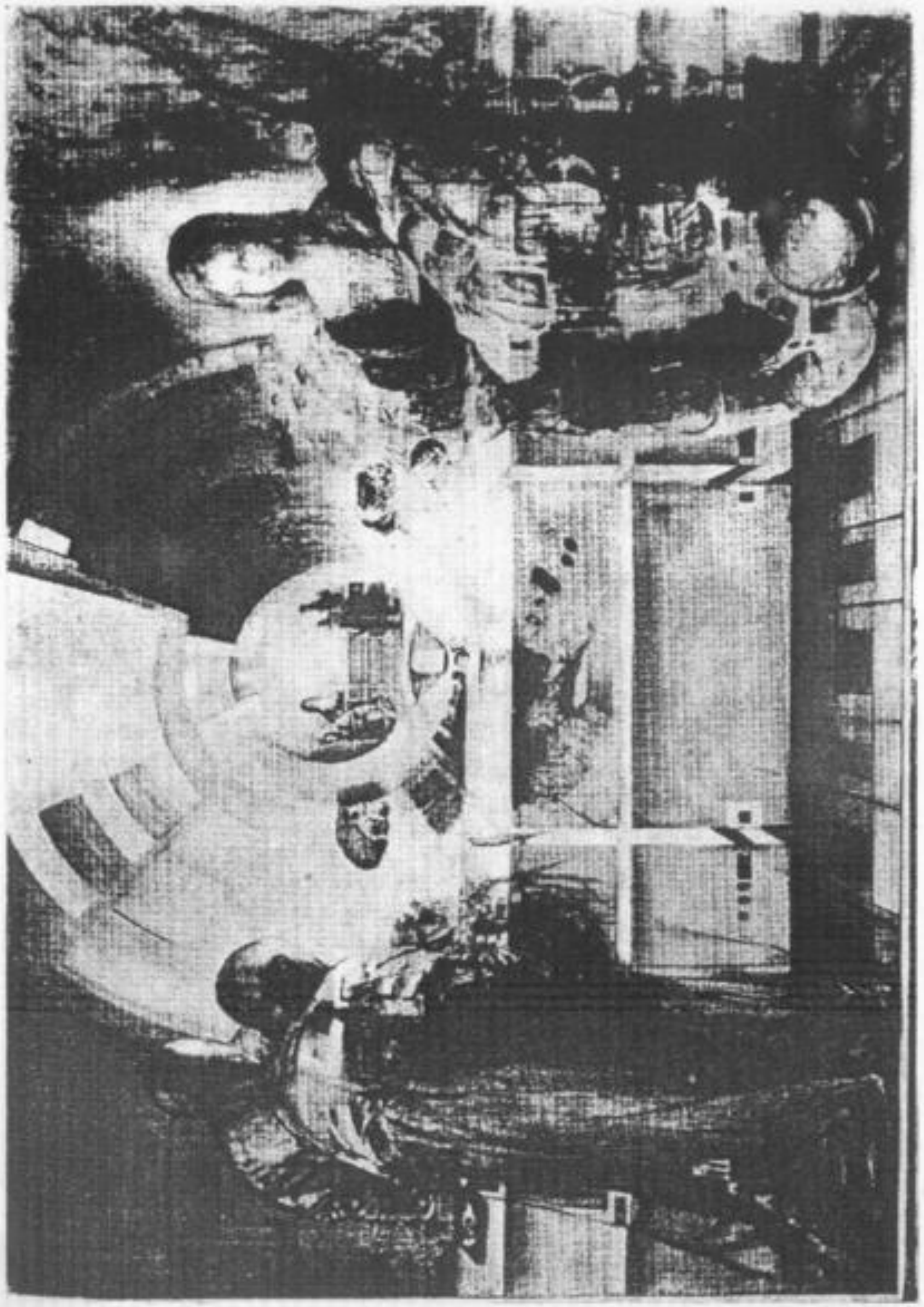


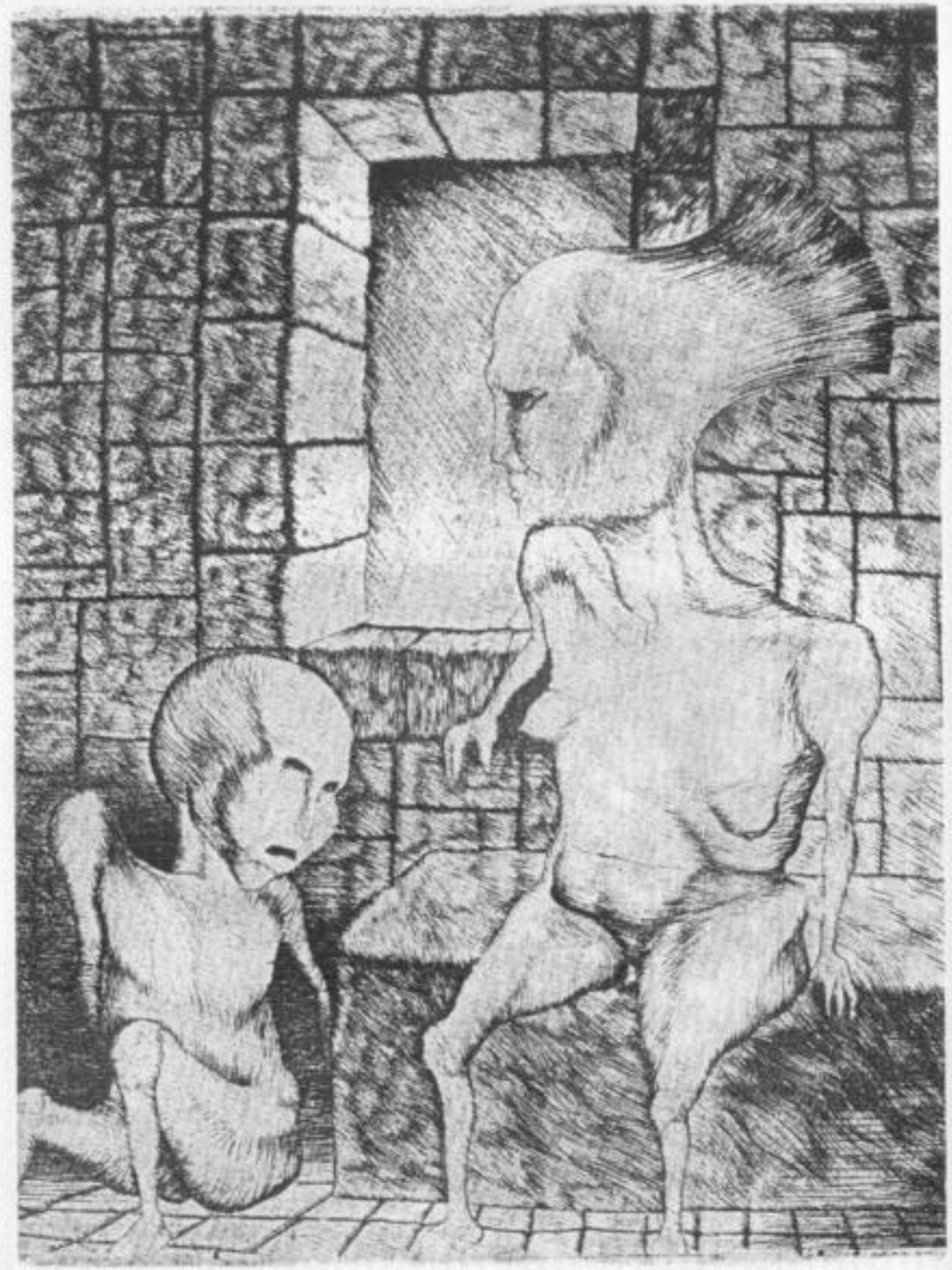
Миро Главуртић, Око планине, уље



Миодраг Ђурић-Дадо, Слика, уље







Љуба Поповић, La Divination, уље

Белешке о фигуративном сликарству

Леонид Шејка

□

Можда се апстрактним сликарством показао не толико губитак вере у конзистенцију окружавајућег света, колико губитак сване наде да ће се открити толико тражена суштина света.

Управо због одсуства ове суштине, одсуства у духу и у свету, видљиве ствари са својим именима и функцијама су означене као вулгарност, проглашене за лажну љуштуру која обавија, прикрива скривено лице ствари, предео истине. Па се тако предпостављање видљивих предмета на слици одбацило као чин недостојан и примитиван за сликара који по правилу треба да види боље и дубље него што се то обичном оку причиња. Тиме се занемарила суштина ризика, између тајанственог и до сада неистраженог процеса стваралачке идентификације унутрашње визије сликара и предмета-модела, која резултира верним представљањем модела из природе са једне стране, и простор механичког, имитативног преписивања предмета из природе са друге стране. Управо због скривеног, тамног, неизраженог осећања да суштина света не постоји, да је „Бог мртав", са толиком жудњом и фанатизмом је тражено „духовно у уметности", тражена су чиста, неименована, апстрактна обличја која треба да изражавају спиритуалну стварност, откривају суштину света. Али убрзо, сам развој апстрактног сликарства је показао илузорност овог тражења. „Чиста обличја", која је требало да еманирају саму духовност, претворила су се у тврду, окамењену, инертну материју, за коју Жан Ростан каже да је сигуран да из ње живот никада не може настати. Обелоданило се одсуство суштине, све тачке света за коју бисмо једино могли да кажемо да је нешто стварно а не привид. Разбијањем илузије да се спиритуалност у апстрактним формама излива без препреке и ограничења, доведена су видљива обличја света у стање расипања, поставши не свет привида, већ један нуђати свет безобличја и хаоса.

Сматра се да наивни реализам средњовековног или ренесансног сликара потиче од једног поверења у свет, потиче од његове наивне вере да је свет стабилан, непроменљив, сигуран и стваран. Међутим, ми имамо разлога да предпоставимо управо супротно од тога: сликар је веровао да је једини Бог стваран, а да је свет стваран само по томе што је творевина Божје мисли, односно реализација Божјег сна. Тај околни, видљиви и опипљиви свет привида и таштине, може се тек сликањем потврдити као стваран. Тек на слици, дубоким осећањем суштине која је једина стварност, вером у Творца, могао се предметни привидни свет успоставити у својој стварности а то значи у свом значењу.

Значење ствари је костур стварности на који је навучен привид обличја. Чин сликања у коме се представља предметни свет као оваплоћење Мисли, односно Божјег сна, реципрочним током доводи привидно обличје предметности до отварања, до сијања суштине. Тек тада у процесу сликања нема хотимичног намерно-насилног разрађивања предметности, већ представљање ствари реалистички, тј. онако како су оку и руци дате, подразумева скрупулозно одржавање, чување скривености и тајне коју ствари у себи носе. Осећањем смисла и значења ствари оне се у слику доносе очуване на праг невидљиво отворене Тајне.

Данас, без обзира на то да ли је Бог мртав или одсутан, слика се може правити као нада или ишчекивање; као ишчекивање једног света симетричног, коначног који поседује неко своје тајно средиште, своју тачку Омега на којој је све упућено.

Очекивана тачка Омега може учинити да се у хаосу изгубљене, у вртлог бачене и растурене ствари среде према неком хоризонту перспективе, те тако да поново у сликарство уђу два његова битна атрибута: Земља и Небо. Слика се може правити робинзонски, на пустом острву у очекивању брода. Слика се дакле може правити као енциклопедија једног Тлона, измишљене планете тако да остаје све дотле фикција док свет не почне да се претвара у Тлон.

Ђубриште

Простор на коме предмети постоје без разлога, предмети који само ЈЕСУ, јесте Ђубриште. При томе треба замислити једно последње, апсолутно Ђубриште, на коме је сваки отпадак коначан и не може се више употребити. Не може се употребити по одлуци или по нужди, као што се не користе ни отпаци космичких летилица које вечито кружe простором и чије се враћање на земљу не би исплатило. Ђубриште је, дакле, простор принципијелно неупотребљивих ствари. Предмети овде постоје окренути звездама. Безразложне су и радње које би се вршиле помоћу тих предмета, као и оне којима се ти предмети производе. Ђубриште, то је простор чисте игре. Та игра може имати најразличитије форме, од обичног скупљаштва до компликованих узалудних, увек другачијих класификација.

Сликање на Ђубришту јесте врста безразложне регистрације, пописа предмета Ђубришта (Силадиште). Пролажење и разврставање су основне радње (**Transit classificando**). Ђубриште је у ствари лавиринт бројних могућности, шаренило свих обличја, сплет путева који никуда не воде. На Ђубришту постоје зоне прекомерног гомилања и множења предмета (Мултипликација), док су на другој страни пустаре, тј. пустиња, као облик лавиринта и један у бескрај продужени ЗИД.

Замак

На излазак који постоји из лавиринта Ђубришта указује фатаморгана једног Замка. Замак је, дакле, излаз из лавиринта, излаз из варљиве слободе пролажења, бирања путева у лавиринту. Замак је можда острво слободе, зона измирења супротности (Медиала), тераса земаљског раја, катедрала целовитости душе. Можда ову фата-

моргану производи неки демон да би још више замрсио путеве Ђубришта. То није битно. Ова фатаморгана има свој реалитет и може се фиксирати. Игра која се састоји у фиксирању, заустављању фатаморгане такође је узалудна (игра звана сликање), али она ствара магијски круг заштите од демона разграђивања. Фиксирање (сликање) се одвија тако што се на неки предмет, на неку древну кутију, на бели квадрат Маљевича или плави квадрат Ив Клајна помоћу једног имагинарног пројектора пренесе фатаморгана различитих призора Замка: тераса са пејзажом, соба испуњена сакралним предметима, галантна мртва природа, радионица алхемичара, или шема неке апстрактне космогоније **Cadis**. Фатаморгана се обично појављује на површини беснрајног зида Ђубришта. Фиксирање фатаморгане јесте илузија илузије — метаилузија.

Сликање, дакле, представља неутилитарну радњу — игру — на Ђубришту којом се региструју реални предмети Ђубришта или реална фатаморгана Замка. Фатаморгана на зиду Ђубришта сугерише постојање једно света симетричног, коначног, који поседује неко своје тајно средиште, своју тачку Омега на којој је све упућено. Очекивана тачка Омега може учинити да се у хаосу изгубљене, у вртлог бачене и растурене ствари среде према неком хоризонту перспективе, тако да се поново открије сликарство са своја два битна атрибута — Земља и Небо. Тако се онда слика може правити робинзонски, на пустом острву, у очекивању брода. И даље — слика се може правити као енциклопедија једног Тлона, измишљене планете, тако да остаје све дотле фикција, док свет не почне да се претвара у Тлон.

Последњи запис

Ђубриште је за мене имало
значај прелазног искушавања
модерне уметности; с тиме је
модерна уметност за мене
завршена
Кад бих се вратио животу
(животној снази) сликао бих
онако како сликање пружа
највише радости
по узору на старе мајсторе
по цену тога да не будем
оригиналан
мислим на слике са значењем
сада одлазећи поручујем свима
који ово следе да наставе не
бојећи се ризика.
Сликање је облик молитве

(Дело, октобар 1972.)

■

Медиала или континуум вредности и значења

Синиша Вуковић

□

1.

Да ли због нашег, већ помало пословично, кратког памћења, када је реч о уметности и оно ње, данас 1977, некима се можда чини да су велики тренуци МЕДИАЛНЕ ИСТОРИЈЕ далека прошлост. Ови редови су, пре свега, намењени њима, и то не зато да их увере како је МЕДИАЛА, упркос невољама које су је снашле, још увек жива, већ да боље схвате дух и суштину медиалних збивања, дакле, да надокнаде пропуштено, ако није већ сувише касно. А може бити касно из више разлога о којима ће бити речи.

У сваком случају, много је забуна и заблуда, произвољности и неспоразума, наталожено око МЕДИАЛЕ. Много је контроверзних мишљења и судова о њој изречено. На медиалином небу остали су само трагови-путање хитаца испаљених из разних праваца. Мотиви тих пуцача, најчешће (не)слободних стрелаца, били су, верујемо и надајмо се, да погоде у мету, да објасне свету и себи: шта МЕДИАЛА јесте и шта није. При том су се поједини пуцачи више трудили око овог другог, јер је било изгледа веома важно хитро саопштити: шта све МЕДИАЛА НИЈЕ. Али, по правилу, у мету се може погодити добро, само: тачном опсервацијом, виспреном анализом, зналачким закључцима, а пре свега и после свега, само истином и честитим напором да се нешто добро разуме и схвати.

Уместо тога, у поводу МЕДИАЛЕ, (као уосталом понекад и у другим поводима) било је понајвише: импровизација и произвољности до миле воље, покадкад мрзовоље и зловоље, индигнације и презира са благим подсмехом и нешто опоријим зграњањем над свим што МЕДИАЛА ради.

Ако данас, после двадесет година, говоримо о односу званичне критике и других позваних да суде, према МЕДИАЛИНИМ узлетима, а нарочито о том раном периоду пуне експанзије кључних МЕДИАЛНИХ идеја, чини нам се да тај однос није тешко дефинисати. Била је то, сав у свему, права мала ЗАВЕРА ЋУТАЊА И ПРЕЋУТКИВАЊА, као да се ништа није догодило, као да се ништа не догађа. Било је наравно и оних, и то не мали број, који су у напорима МЕДИАЛЕ, правовремено видели и доживели оно што је требало видети и доживети, па су понешто и јавно саопштили.

Међутим, занимљиво је ту и нешто друго. Наиме, много касније, тачније тек 70-тих година, када се мудрим МЕДИАЛИНИМ критичарима учинило, када су поверовали да МЕДИАЛА више није ПОЈАВА, бар не актуелна појава, односно једно јасно изражено аутентично опредељење и став, а пре свега, једно живо стваралачко присуство у нашој савременој уметности са којим се свакодневно мора рачунати, када им се дакле учинило да је МЕДИАЛА МРТВА, — похурили су да је сместе у историју. Она је, по њима, постала ПОЈАМ, дакле, нешто врло важно у развоју наше послератне уметности, али нешто

што је било, па прошло. О томе једном вреди рећи коју реч, па и више ако буде потребно.

Негде у лето 1953, ако се добро сећам, одржавала се за ондашња времена и прилике, једна чудна изложба у старој београдској гимназији под Ташмајдана. Била је то изложба Ле Корбизијеових слика, цртежа, скица и пројеката. Један заветињски мршав младић, упалих образа, лица као угљенисаног, сприженог и кргавог, хипнотичких погледа, стајао је пред Корбизијеовим цртежом коњаника рађеног оловком. Онако како се раде копије ремекдела, црту по црту, равно шест дана, прецртавао је тај цртеж, непрестано дотерујући сваки потез. Био је то Урош Тошковић који тек што је био дошао из Херцег Новог са својим другом Миодрагом Ђурићем-Дадом, да би заједно студирали сликарство на Ликовној академији. У то време, Шејка и ја смо већ увелико познавали Ле Корбизијеово дело и дивили му се.

На тој изложби је почело једно велико дружење, које ће трајати непрекидно четири године, све до онога дана када Тоша и Дадо одлазе на екскурзију у Париз и тамо остају. Тих хиљаду и петстотина дана и ноћи које смо нас четворица проживели као велика браћа су једна прича за себе и мислим да би вредело посебног напора да се у сећању оживи то време и догађаји. Шејка и ја само још од 1945, када смо се заједно уписали на архитектонски одсек Средње-техничке школе, били нераздвојни другови, заокупљени истом чаролијом откривања и упознавања света савремене науке и уметности.

У то време, као што је добро познато, једина могућа уметност без алтернативе био је социјалистички реализам; модерна уметност је била идентификована као декадентна уметност Запада; живели смо у културној изолацији, тако да смо нас двојица највише захваљујући дивним књигама из француске читаонице имали одшкринут прозор у други свет. Радознале какви смо били све нас је интересовало: филозофија и књижевност, астрономија и астрологија, музика и архитектура, атомска физика и минералогија... Доласком на Архитектонски факултет кругови наших интересовања постају концентричнији, ако се већ не сужавају. Тежиште се неосетно али сигурно помера на књижевности, филозофија, архитектури и сликарству, и све јасније се оцртава простран замак уметности као циљ коме стремимо. У то време смо писали песме и приче, бележили своја размишљања о уметности, читали много и разговарали и расправљали у дугим ноћним шетњама Кнез Михајловом улицом. Узајамно смо се подстицали у сазнавању и откривању ствари и појава, у учењу. Од тог времена, за Даду, Тошу, Шејку и мене, постојао је свакодневно један типски програм: пре подне смо сликали на масној хартији, или препарираном картону, ретко кад на платну; Дадо у свом подрумчету, у једној собици великој као мања остава, Шејка и ја у кухињама, на колену, Тоша као неуморни цртач по улицама и кафанама.

Увече би смо се нашли у Галерији графичког колектива, на стајању у Народном позоришту, или на концерту на Коларцу, понекад у Музеју кинотеке у Косовској улици, или на изложби неког колеге. Лутали смо обалама Саве и Дунава, бежали из града и дивили се „машти" природе, цртали и бележили своја запажања, разговарали о ономе што нам је било у глави. Проводили смо дане у проучавању дела сликарства, скулптуре и архитектуре, посредством књига са репродукцијама, а њих смо онда налазили само у библиотеци Ликовне академије и по страним читаоницама.

То херојско доба ране младости било је за све нас испуњено до краја: радом, чистотом, љубављу и заносом. Свуда смо препознавали и своје сроднике: Игор Васиљев, Миро Главуртић, Мишел Контић, Вукота Вукотић, Мијо Мијушковић, Пеђа Ристић, Оља Ивањицки, Милован Видак, Милић од Мачве, Света Самуровић, Бода Марковић, Божидар Тимотијевић и многи други. Развијао се међу нама добар такмичарски дух, узајамно смо се подстицали и храбрили.

Тих је година уствари почела да се формира наша велика породица, која ће се у почетку само кратко назвати групом БАЛТАЗАР (1957.), да би убрзо постала МЕДИАЛА.

3.

До јесени 1957, када је МЕДИАЛА званично рођена, биле су већ уобличене кључне медиалне идеје и разазнавао се њен акциони програм. Дадо и Тоша су 1956. отишли у Париз, али се у међувремену групи прикључио Миро Главуртић, личност врло изражених интелектуалних способности. Велика дружења се настављају и чак, интензивирају. МЕДИАЛА као какав снажни магнет привлачи извесне личности, али и многе одбија. Из такозване културне средине Београда, у то доба, велика већина је изван његовог утицаја, за много МЕДИАЛА још не постоји, а ако су о њој нешто и чули, то је бизарна прича о неколицини занесењака који лутају градом и за које нико не зна тачно шта уствари раде. Ти махом брадати људи (Дадо, Тоша, Синиша, Шејка, Тупа, Пеђа) у изношеним оделима, које виђају свуда, на свим изложбама и концертима, свуда где се у култури града нешто догађа, постају органски део једног миљеа и симболи нове атмосфере у уметничком животу. Нарочито после своје изложбе марта 1953. у Галерији Дома омладине у Палмотићевој, која је окупила један број најугледнијих имена наше уметности, они постају весници нове климе, све повољније за саму уметност.

Али, ова ће истина тек много година касније постати јасна и видљива, као што је тек сада сасвим јасно да су у то време, око 1953, четири ликовна догађаја-четири изложбе, обележиле почетак једног радикално новог раздобља у нашој савременој уметности. Биле су то изложбе: Загребачке групе **EXAT**, ПЕТРА ЛУБАРДЕ, МИЋЕ ПОПОВИЋА и изложба ЧЕТВОРИЦЕ из будуће МЕДИАЛЕ (Дадо, Тоша, Шејка, Синиша)).

4.

Из перспективе 1977, за многа битна питања у вези са МЕДИАЛОМ, већ имамо одговор, бар у основним премисама. На пример, зашто је МЕДИАЛА увек остајала некако по страни? Друге су личности, па и групе, преузимале барјак авангарде, представљале врх—или, представљале се врхом наше ликовне уметности: освајале простор на изложбама, репрезентовале земљу у иностранству, пуниле ступце дневне штампе, дебелих енциклопедија и луксузних монографија; други су заузимали почасна места на зидовима музеја, галерија и јавних зграда. Где је за све то време била МЕДИАЛА? Но би је и зашто, толико дуго и тако упорно, заобилазио? Јер, ВРЕДНОСТИ које јој се ДАНАС признају, и ЗНАЧЕЊА која јој се ДАНАС придају, постоје већ доста дуго. Истини за вољу, за такво стање ствари око МЕДИАЛЕ, било је више разлога. Међу њима, нису занемарљиви они унутрашњи разлози саме МЕДИАЛЕ, која се по неном унутрашњем императиву, интровертно окретала увек према себи, увлачила се у себе, трагајући за својим суштинама, која је заљубљенички упорно и са стрешћу настојала да осмисли своје стваралачке напоре, игноришући помало све јавне почасти и признања, као нешто што пре свега мора бити брига других. МЕДИАЛА је све своје интелектуалне снаге и креативне енергије усмерила на саму уметност и трошила се без остатка у самом чину стварања. Њени су програми били амбициозни, толико амбициозни да ни један цео људски век посвећен само њиховом остваривању, не може бити довољан. Јер, не треба заборавити, МЕДИАЛА је:

1. Покушавала да синтетизује многа историјска искуства и сазнања у уметности.

2. Да ситуира такозвану модерну уметност, према њеним стварним вредностима и значењима и сагледа њене објективне димензије у континуитету уметности као интегралне целине, једне и недељиве.

3. Да у конгломерату МОДЕРНЕ И САВРЕМЕНЕ уметности, непрегледном по обиму и продукцији, пронађе и издвоји оне личности и остварења која ће положити испит историје.

4. Да наслути путеве будућег развоја уметности и да у савременој уметности пронађе нуклеусе новог, оног што тек долази, што представља витално, здраво језгро будућих плодова духа.

То је био и јесте први круг медиалних програма. У другом кругу, МЕДИАЛА је тражила свој идентитет. Стрпљиво се пробијала до својих истина. Настојала да речју и делом изгради свој систем мишљења, да пронађе своју оптику. Не пристајући да буде само једна група, више или мање талентованих сликара, сваки од прегалаца МЕДИАЛЕ и сви заједно, држали су се по страни од свих бујичних токова текуће ликовне продукције, по страни од коњунктуре и буке хитова сезоне. Ми овде говоримо о преовлађујућем опредељењу и суштинској усмерености МЕДИАЛЕ, што не значи да неки њени чланови нису понекад плаћали свој део дуга важећем укусу и актуелно-помодним кретањима. Међутим, и тада, чини ми се да је МЕДИАЛА знала да то уради по мало на свој начин (надреализам, енформел, хепенинг, паковања и сл.).

Али, ако говоримо о суштинама, нарочито о оним садржаним у првим узлетима МЕДИАЛЕ, о ономе што је у доброј мери одредило њене будуће кораке, видећемо да је МЕДИАЛА од самог почетка била уверена да се мора равноправно служити свим расположивим изражајним средствима и могућностима. Због тога, она никада није била само сликарска група, као група уметника чије дело има један заједнички именитељ. Из истог разлога, независно од појединачних декларативних опредељивања и припадности по образовању, у њеној породици налазимо сликаре и композиторе, књижевнике и архитекте, — али, увек људе којима су изгледале анахроничне те класичне поделе уметности према медијима и технолошким специфичностима стварања у свакој од њих. Прагматично-позитивистички дух тих подела и граница у уметности МЕДИАЛА је одбацила као историјски изношено рубље. То је значило да оперативно-занатски, па и технолошки процедеи сваке уметности, укључујући све посебности и специфичности сваке стваралачке дисциплине, за МЕДИАЛУ нису смели да представљају препреку. Прави човек МЕДИАЛЕ је **HOMO UNIVERSALE**, поливалентна личност широке културе и знања, ерудита, стваралац чији дух не признаје никакве границе. То је велики радник, посвећен чину стварања, тајнама живота и уметности, човек који зна да разликује, или се труди да разликује, суштине од привида, савременост од привремености. И из тог разлога, поред других у њој и ван ње, МЕДИАЛА није имала времена ни снаге, и није довољно хтела, да се бори за неко своје место под сунцем. Јер, ако јој припада-имаће га.

5.

Ево већ две деценије МЕДИАЛА, та група радника на заједничком послу, постоји и делује, пре свега, као моћна емисиона станица. У интенцијама и чистоти намера, подједнако као и у основном концепту, њене су поруке одувек биле врло јасне, иако можда не увек саопштене довољно разговетно, ни довољно снажно. То је разумљиво, зависило од људи окупљених под том бизарном речи и од њихових дела и делања. Да ли је еманациона снага духа МЕДИАЛЕ могла да буде већа у датим условима? Ово питање ће морати да сачека одговор, јер исто тако многима постаје јасно да би свака историјска ретроспекција већ сада—била преурањена.

МЕДИАЛА је жива и представља, од самих почетака непрекидно све до данас, пре свега, један ТРАЈНИ, стално отворени ИЗАЗОВ.

Упркос томе што су упорно покушавали да је класификирају и разврстају, МЕДИАЛА је ФАНТОМ, због тога што није пристала да буде ЈЕДНА ГРУПА УМЕТНИКА, окупљених око неког гвозденог програма, који би афирмисао одређено уметничко опредељење.

МЕДИАЛА је, пре свега, изазов оном духу привремености идеја и значења, оном тако модерном духу МОДЕ, коме је АКТУЕЛНО—синоним за вредност. Зашто? Зато што она пре свега верује у неке константе; она те константе јасно види у целокупној људској историји и посебно у историји човековог стварања, у уметности. Актуелно је неспојиво с уметношћу, јер уводи релацију: важеће—неважећег укуса. МЕДИАЛЕ не верује у неважећу уметност.

МЕДИАЛА је, даље, побуна и беспримерно супротстављање духу ПАЛАНКЕ, чак и у ситуацији у којој би дух паланке имао планетарне размере. МЕДИАЛА не признаје постојања: локалних боја (и схватања) у уметности данас, регионалних специфичности и ознака, провинцијалних листа вредности и величина. Због свега тога говоримо о изазову и побуни.

Међутим, све ове ознаке: ИЗАЗОВ, ПОБУНА, у случају МЕДИАЛЕ немају агресивну димензију.

МЕДИАЛА се залаже за ИМПЛОЗИЈЕ, и то баш сада када су ЕКСПЛОЗИЈЕ толико омиљене и свеприсутне, претеће. Она говори о СИНТЕЗИ, у веку АНАЛИЗЕ, она сања о ИНТЕГРАЛНИМ ЛИЧНОСТИМА у тренутку када на све стране око нас марширају СПЕЦИЈАЛИСТИ. После толиких ДИВЕРГЕНТНИХ КРЕТАЊА на свим плановима живота и уметности, МЕДИАЛА сматра да је дошло време КОНВЕРГЕНТНИХ КРЕТАЊА. У ери блокова и моћних група, МЕДИАЛА проповеда КОЕГЗИСТЕНЦИЈУ СВИХ ВРЕДНОСТИ, удруживање расутих стваралачких снага, синтетизовање свих стваралачких искустава.

Зашто је то тако са МЕДИАЛОМ? И каквог смисла има тај можда усамљени глас у пустињи? Рецимо то без околишења: протагонисти МЕДИАЛЕ су уверени да је стварна медиална породица врло бројна и велика, да је њено генеалошко стабло огромно и разгранато, да је то историјско стабло које се снажним корењем чврсто држи тла; да су чланови савремене медиалне породице и многе друге, уствари, све оне личности у чијем делу иманентно постоји медиална суштина, да тек предстоји једно велико препознавање сродника, њихово зближење и удруживање, што значи, један процес кристализације у уметности последњих деценија овог века.

Београдски сврил МЕДИАЛЕ препознаје своје сроднике у свим временима и срединама.

■

Одломци из дневника (1956-1957)

Оља Ивањицки

☐

Могућност за проналажење новог Пута не постоји; уместо Пута тражимо ђубриште, одбачено и напуштено од чистих, али кроз нечистоћу чистих мора се изаћи на светлост једног новог дана.

☐ ☐ ☐

Треба се изложити темељној анализи, али како се издвојити. Која свест је свесна себе до краја? Све се чини довољно непознато у нама да би имали времена да гледамо око нас. Са умором у себи моји ударци постају снажнији. Како објаснити у себи своје биће? Поцепана хартија повећава утисак раздераности. Ја сам медијум за себе неистражену; стварајући себе не стварам ли нешто и око себе, мимо свести, нешто што не говори о мени, индиферентно или паралелно са мном.

☐ ☐ ☐

Свој дух упознајемо читавог живота, своје тело у тренутку пре смртног уочења. Материјално остаје скривено иако привидно опипљиво. Робови непознатог. Материјално ропство је неограничена слобода духа, ако претпоставимо да је духовност у свом сталном манифестовању, материја је та која остаје скривена. У заморености духа мистична или привидна беспредметност тела, долази до изражаја. Назирање материјалних граница као даљих препрека није искључено. Постоји неко паралелно кретање спољашње и унутрашње материје. Ако једна почне да се зауставља, друга постаје уочљива. Очекујући заустављање покрета у нама, смрт, констатујемо савршену хармонију и мир једног организма, изванредан осећај спокојства. Уочење — прелазни облик од кретања на уочености — претходи потпуном упознавању себе. Уочити се а остати жив, раздвојити паралелност кретања, уочити кретање око нас. **Постићи** смрт не умирући.

☐ ☐ ☐

Како сазнати шта долази, како бити спреман угледати чистоћу једног предмета? Збир ствари које су добиле своју одређеност суочавају нас са напред постојећим законом ствари, које су то постале кроз нас, мимо свести, са једним тренутним значењем за нас и апсолутним значењем за ствари по себи и за себе. ЈЕДНА кутија од хиљаду назначена је за објект, са садржајем за себе. Од хиљаду могућности створи се једна, која је одређена, која има своју једину идеју: та ИДЕЈА јесте централна тачка. Сви покрети који доводе до ње покрети су полусна, необјашњиво магијско виђење самих ствари да оне буду оно што још нису. (Кутија Мона Лизе није могла бити састављена три дана, недостајао је кључ, али су остали предмети били на дохвату).

□ □ □

(Један објенат посвећен Таби)

I

Један човек пада на црној позадини неба. Један златан точак је заустављен, ишчупан из утробе часовника, метална позадина обичне кутије, два крзна, спирала.

II

Узастопној машини пролажења небом, рашћења детета у утроби мајке, кретање пужа у спиралној шкољки, рак-процес у нама, брзина у интервалима, систематска разређеност свих супериорних делова мозга, доказивање МАГИЈЕ предмета — — — — — — ПРЕДОДРЕЂЕНОСТ за једно нефункционално — истргнуто постојање.

III

По томе што ме још увек окружује Тама знам да се мој положај није променио. Сви путеви су пређени, пролажење истим је више немогуће, једини излаз је слободно лебдење, у простору изнад нас. Лабиринт би била тама слободног лебдења у простору, без повратка на земљу.

Où suis-je?

Леонардова тежња за једним савршеним типом андрогине није ли његово наслућивање једине могуће духовности? Не рађањем једне такве личности, него жеља да се до тога дође.

Лабиринт се растегао неограничено у простору, нема улажења, нема изласка, својим постојањем ми смо у њему, одређени.

□ □ □

Ти си ми открио један од могућих светова, али свој свет ја морам постићи сама собом, а цена за то је самоћа. Постићи извесна сазнања, направити обрачун са собом и вратити се. Да ли је то могуће више?

□ □ □

Мислим да сам ти већ говорила да ме у стиловима великих епоха највише погађао утисак ухваћености и изоштрености. У сваком стилу постоји један најчистији моменат, и то је врхунац стила, оно што му претходи то је пут ка прочишћењу. (Тачно онако као кад, окрећући двоглед, слика постаје све јаснија, а онда постаје најчистија — најјаче видљивости и најзад све брже замућивање док се предмет потпуно не изгуби, али се сочиво окреће даље и нов предмет долази у зону највеће видљивости. Кретање се наставља у бесконачност). Замућеност је недовољна пронађеност.

□ □ □

Ако треба бирати лудило — ја бирам веровање. Лудило које је изабрало само себе је болест.

■

Медиала је била средина

Арх. Предраг Ристић

□

Били смо једна генерација, пре свега по ономе што смо носили у себи. Сасвим случајно смо се затекли међу собом, објективно нисмо могли да знамо ко смо ми уствари, како међу нама, тако и у друштву, повести и космосу. Међутим, свако је од нас имао свој космос у себи, а толико смо били у себи, и ван себе у том унутрашњем космосу без средине, да смо били апсолутно сигурни у оно што тражимо у тој средини, да нико у томе не би могао да нас смете.

Сада, из времена више од 20 година може се ипак нешто средити и сагледати, бар у погледу одјека преногниције извесног историјског следа, који онда није могао да се претпостави, а данас је обична свакодневица. Тек сада се назире она средина и она медијала.

У ондашњој средини ми смо се разликовали од осталих, јер су други чинили оно што је био одраз средине. Обично се каже: „Било је то и то време, када се радило то и то, и када смо сви у то и то веровали". Никада ми те ствари из тих времена нисмо радили чак и када смо били присиљавани, а камоли да смо у њих веровали.

Ако би се по томе ценило, ми бисмо требали да будемо екстремисти, међутим, пошто смо били изван времена, у једном општем стању, које стално траје али ко пролази, били смо ван баре на средини мора. Као да нисмо имали средине у мери, зато смо се мучили, баш зато што смо се њом бавили. Ми, пре свега, нисмо никада веровали ни у какву еволуцију и развој као унутрашњу суштину бића, дарвинизам је за нас имао само строго ограничено фенотипско значење.

Од тога што је било свуда око нас, у том мору обиља вечних истина, без правог почетка, које смо одмах насумице грабили. Тако бих могао да насумице приступим кроз наше интересовање за санскрт. Нас су у то време називали егзистенцијалистима, а ми нисмо имали појма шта је то, нити нас се то тицало. Ми смо имали своје случајне изворе. Одненуд смо набавили граматику санскрта и учили га. Највише се задржавајући на његовим догмама — Карма — Маја и Нирвана. Наиме, када постоји Кармашто није Нирвана, и када постоје сви услови да се појави оно средње — Маја, предходно наступа једно стање које се назива Випак, као неки усклик онога што само што није. Овај Зипак нас је толико голицао да смо подврискивали од усхићења, јер је Випак слутио на средину која нас је радовала. У том духу Шејка се „зачео златном клицом" — хирајањагапком а Дадо Ђурић пронашао свој знак ⊕△ (од) — онај што све прожима а није та ствар и тиме потписује своје слике тог времена. Боди Марковићу давали смо загонетке да погоди шта значе нове речи и реченице које смо научили. Бода је увек по песничком слуху погађао значења речи, а код Випка је вриштао. Никако нисмо могли да се отмемо утиску да смо те речи некада већ знали, па заборавили и да сада само изазивамо

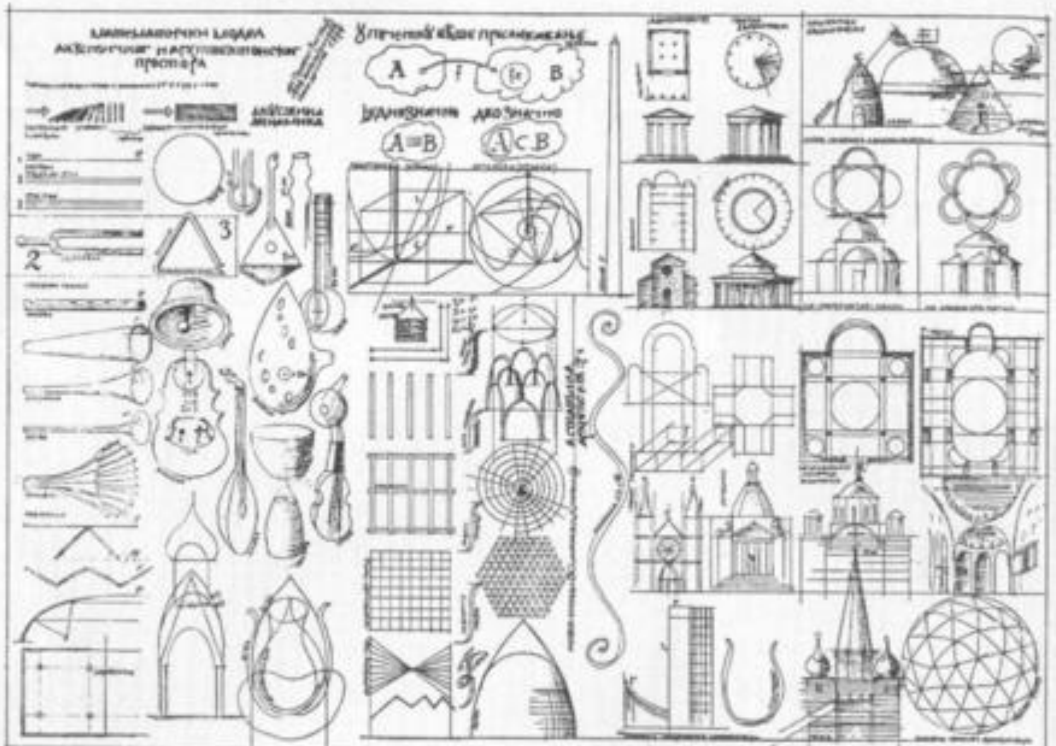
њихово подсећање.

Обично се мисли да се ипак неке ствари морају научити, а неке набубати напамет. Да ли смо били лењи када ништа нисмо хтели да бубемо и учимо напамет, а поготово оно чему су нас учили у школи. Тупа (Вукота Вукотић) затварао се два дана и две ноћи а да није ни спавао ни јео, и после тога знао је целу књигу напамет што је радио и Сима Милутиновић. Да ли се то могло сматрати бубањем, или су се за нас неке ствари просто лепиле, јер смо за њих били изнутра већ изграђени. Какве год биле околности нашег времена сада је јасно да смо морали следити нашу сопствену истину. У томе није могло да буде никаквог развоја, то се догађало као громом, одједном. У томе су се могле једино мењати форме испољавања, разна имена, и више или мање изграђена дела. Тек ова дела су могла да зависе од спољних услова. Доказ за то је што су спољни услови били тешки, или су нам чак и непријатељски били окренути. Сва логика спољних услова у име „здраве памети" говорила је против те наше генетске истине. Ово је било толико оштро постављено да је сукоб почињао већ у родитељском дому. Отац Леонида Шејке, Трофим, геодетски инжењер, официр, картограф, изванредан врхунски стручњак заклет војном тајном, који је био незаменљив у царској Русији, краљевини Југославији, силом су га користили и Немци, а у ЈНА имао је чин пуковника, и као такав је пензионисан. Но и поред свих својих квалитета, стари Трофим дубоко се стидео свог сина јединца, кога је сматрао потпуно блазираним и умро је скрхан и несрећан. Када би му неко долазио у посету окретао је синовљеве слике наопачке, како би брука остала у кући. Урош Тошковић, док је још имао оца, пуцао је на њега из револвера „јер му је био досадио". Отац фотограф једини је у целој Црној Гори још пре рата носио лептир машну. Миро Главуртић, коме је мајка била дубоко народно православна, постао је ортодоксни католик. У школи су нас у то време учили по Лисенку, а ми смо читали Достојевског и апостола Павла.

Но, ипак нисмо ми на све гледали црно, радило се ипак о мањим или већим коренцијама светова који се нису подударали, баш на сваком пољу, а радило се можда и о већим или сасвим другачијим световима. Међутим, поље сарадње било је готово бескрајно широко и на то поље лепило се много тога, без икаквих траума и проблема, сем оних плодоносних, да не кажемо стваралачких.

Не бих могао да говорим о целој групи, али могу да говорим појединачно о деловима групе, и разумљиво морам и могу да говрим највише кроз себе. Све што овде наводим непосредно се сећам, нисам се служио никаквим документима. Разумљиво, могу да погрешим али ће бити аутентичне грешке које нешто значе, и могу да се тумаче. На нас је оставио веома дубок утисак наш професор математике Радивоје Кашанин, односно његов асистент Гојко Вујаклија, мислим на нашу група на архитектонском факултету, Шејку и Тупу. Појмови о низовима и тачкама нагомилавања одзвањају ми све до данас, и данас су ми они део оружја у борби за идеје. У једном ширем кругу пријатеља истомишљеника, имали смо своју сталну клупу на Калемегдану где смо често дочекивали зору у дискусији о тачкама нагомилавања, и онда одлазили на купање на Ђачко купатило на Дунаву. Не би се могло претпоставити да ове дискусије водимо слободно у младалачком вишку енергије, а да оне несу биле потреба наше генетске слике, која је заиста ретка, јер баук математике хара нашом средином, а математика је била наша душевна храна. За нас ни од каквог значаја није било ако би нас неко због овог сматрао мрачњацима, и ми смо у истом духу и даље узимали нашу храну разним видовима. Било да смо читали Хегела, Феноменологију духа, па се то радило о Бићу, Небићу и Постојању, јер нам је постојање имало аналогију Маје и Випка. И када се радило о Богу Оцу, Богу Сину или Светом Духу, увек се радило о некој Светој Тројици, или тријади или томе слично, које је имало своју средину. Ово нам је касније послужило за боље разумевање повести византологије Острогорског, кога смо имали част да лично упознамо, као што смо упознали и другог нашег великана Чедомила Вељачића, и због њега нарочито гњавили његову ћерку Снежану... Ни сада не могу да кажем када смо схватили Карму, Мају и Нирвану, да ли је то било пре или после читања Вељачића, или када смо схватили Свету Тројицу, да ли је то било пре или после читања Острогорског.

Ништа у свему овом не бих могао да вам докажем, неки детаљи могли би да нас доведу у сумњу, али све то нема везе са истином. Међутим, постоје и довољни документовани истинити докази. Не бих могао да говорим у име других. Доказ је у самом аутору, а колико је међу нама било супротности у испољавању дела? Једни су за мене били зимски пријатељи с којима сам редовно на Коларчевом универзитету слушао Баха, а преко лета, на сунцу, били су сами себи ружни и стидели су се да се скину. С другима сам се купао у Сави и Дунаву и веслао каг преко целе године, па и онда када су пловиле санте леда; из ове групе су били Тупа и Дадо, који, пак, нису имали ни трунке слуха или музичке културе и умели су само да се деру. Ми смо чинили и сусретали се на једном пољу а уствари били смо нешто сасвим друго. Свако је од нас имао своју тајну, а бавили смо се спортом, науком, уметношћу и тако даље, али у сваком случају не увек, не одједном и не код свакох. Само ми који смо студирали архитектуру и учили статику знали смо шта је то квадратура круга, а Тоша (Урош Тошковић) је имао од свих нас најуреднију свеску из геометрије коју је вероватно схватао на неки



дубински мистичан начин. Тим дубинским начином и ми архитекти, када би дошли до краја знања, схаталı бисмо и механику непрекидних средина, па и Хајзенбергов принцип неодређености у физици.

Све ове дисциплине служиле су нам углавном да се изградимо и учврстимо, и да после тога заборавимо шта смо уопште радили, када суштину дела дотерамо до краја. Неки од нас то дело нису ни дотерали до краја, док су неки то чинили брже или спорије, а неки као Игор Васиљев, нобио погинули сликар, сагоревали своје дело у котлу прогнозиције своје прерaне смрти, и стално сликали своју сахрану као да је очима виде.

Свакако, нека дела остају као опомена и нама самима и другима у јавности, да би се после 20 година. У ризници ових „Тројица" није било тављамо и према себи и према друштву.

Дакле, говорићу о свом личном примеру, за који постоје и писана документа и бар још стотину живих непосредних сведока, а ради се о том времену, времену једне генерације од пре 20 година. У ризници ових „Тројице" није било немогуће да се родио један Вилак, једно оваплођено Постојање, које је слутило на нешто и чекало да се закачи за дело оригинала које је, наравно, морало да буде јединствено и први пут по форми и начину, иако је настао, уствари, но зна када и Бог зна како. Тако не могу да се присетим или одредим по логици ствари када сам први пут чуо за „теорију скупова", да ли сам је одувек знао, или сам је прво сазнао у разговору са друговима из своје генерације, или сам је научио из књиге Ђуре Курепе „Теорија скупова", али коју сам набавио релативно касније. Неки тврде да ја ту теорију никад нисам ни знао, бар у правом смислу речи, тек ја сам синтетизовао сва своја знања, схватања и достигнућа из архитектуре и уопште на основу ове теорије. И то је обухватало јединствено готово све у простору и пољу гравитације, и што раније никаквом јединственом теоријом није могло ни да се претпостави.

Тако сам под један кључ ставио: теорију архитектонске композиције, архитектонске акустике, акустике музичких инструмената, статике и историје архитектуре, и то све представио прегледно графички на једној табели. Како се то догодило да се на тој табли све савршено слаже и што се проблем продубљује више и више, то се тај склад све више и више усредсређује, и пробаем је све једноставнији и једноставнији, приступачнији за разумевање и решавање. Све ово, наизглед различито, могао сам да обухватим једном јединственом теоријом, теоријом скупова. Јасно је да у оно време ја као архитекта нисам имао где да учим и да предвиђам по овој теорији. Једноставно када сам однекуд чуо назив „теорија скупова" за мене је он много значио и видео сам читав свет као кроз неке чаробне речи које су се за мене залепиле. У математици један учили смо шта је то једнозначно и двозначно пресликавање, и кроз то сам схватио природу породице правих, и породице кривих линија, и отворио ми се ланац аксиоматике за изграђивање матеме, односно науке погодне да изрази све моје идеје.

Међутим, одмах сам претпоставио да је теорија скупова фундаментална незамењива грана, нимало посебна или случајна, и у то сам апсолутно био сигуран, иако у то време то нисам могао ни од кога да чујем, а још мање је то од мене неко тражио, као што обично професори питају и предлажу теме за докторат у данашњој девалвацији духа и титула. Напротив, овим потезом себе сам деградирао у очима свих кругова за било какво научно поверење. Изгледа да сам у својој разради теорије морао да изградим неку своју терминологију. Тако сам измислио шта је то картезијев скуп, и уопште створио сам неку своју аксиоматику средине између правих и кривих, између квадрата и круга, пресликавајући све то на законе физике и културе. Све се ово невероватно слагало после логичне поставке, логичним следом једно из другог и једно кроз друго.

На одбрани свог дипломског рада на архитектонском факултету у Београду 1956. године, ја сам пред препуним великим аудиторијумом и шест чланова комисије, у црном наслеђеном оделу од мог деде архитекте из прошлог века (арх. Милан Табановић 1850-1946), (јер друго одело никада нисам ни имао), систематски од почетка разлагао систематским телеграфским језиком своју теорију у трајању од сат и по. Иако теоретског дела одбране на архитектонском факултету обично нема, или она траје највише до 15 минута, нико се у сали није ни померио, нико није ништа питао, сви су били запањени. Лепо и радосно почео сам од самог почетка: „У почетку бијаше пресликавање."

Касније сам приметио да моја теорија архитектуре нема ништа заједничког са било којом теоријом познатом до сада, а нарочито ако се радило о акустици. Савремена акустика архитектуре је можда најнедореченија наука која ту и тамо нешто мери а ништа не доказује и не предвиђа. Она је толико компликована и замршена да се прорачуни никада и не могу до краја ни програмирати а камоли тек срачунати, а ако се и срачунају, тај прорачун у пракси не важи. Међутим, са овом мојом новом науком може се просто и једноставно рационално да објасне сви феномени, упоређивањем само двеју простих слика.

Иако верујем да ме аудиторијум у потпуности није разумео, изгледа да га је занео мој ентузијазам, па су све разумели док је моја ватра горела, међутим, када се завршила одбрана наступиле су праве реакције, које су се распламсавале још дуго времена после тога. Пет од шест професора оценили су ме са десет, а један, Бошко Томић, преко свог заступника Милана Ђокића, са један. Но, овакви екстреми нису могли да се деле по геометријској средини

већ ми је стари професор Димитрије Лено свечано саопштио да сам добио десет, а Лена је нарочито подржавао професор Станко Клиска. Овај се сукоб заправио и поделио факултет на многим ванредним седницама. Професора Лена на једној од седница гађао је корпом за отпатке професор Никола Добровић. Но противници моје теорије нису могли правно да оснаже захтев који је подржала Народна омладина да се мој дипломски рад поништи а ја искључим са факултета, па су професори Лено и Клиска после тога превремено пензионисани, а по чаршији су колале свакојаке интриге. Писмени део мог елабората је нестао, а „Студент" донео вести о томе како се говори да сам хипнотисао комисију, да сам употребио неку тајну науку и тајне материјале, а „пре свега, шта ће у архитектонском дипломском толико математике." Замерано ми је што су у публици били моји ујаци Ђорђе, значајни архитекта између два рата, и Иван, сликар и академик.

И данас још се скарадно прича о овом догађају, као рецимо да сам за дипломски рад пројектовао шталу, али да сам у пројекту направио уска врата, па су коњи за репове морали да се извлаче напоље, и да им се свира на окарину да се не би ритали, а ја сам пројектовао, уствари, концентру дворану.

Постепено се ове интриге ипак стишавају и заборављају, али се заборавља и једна битна ствар: да се у свим школама у свету, па и у Југославији још пре првог разреда основне школе, пре један и један јесу два, учи теорија скупова. Ово је данас заиста опште познато и признато. Теорија скупова и пресликавање је толико фундаментална наука да се без ње данас неповратно ништа не може ни замислити. Једно време сам оставио теоретисање и покушао да доказем у пракси своје хипотезе, но нико није био рад да ми повери конструисање велике концентре дворане и велика средства, јер сам се „обрукао" са теоријом скупова. Зато сам био принуђен да се окренем другом делу мојих теорија који нису тражиле милионске инвестиције, а то је — изради музичких инструмената, што сам уз одрицања и сналажења могао донекле сам да финансирам. И заиста, инструмент је стварно фантастично свирао, и то тако као велики оркестар у огромној музичкој дворани. Експеримент је доказао теорију, но то је само делимично покренуло прави одјек у јавности. 1968. године, Пол Прај, директор Менхетенске школе удараљки из Њујорка, када је добио траку са музиком на мом новоконструисаном механичком инструменту, који је изводио само један извођач у обичној соби, позвао ме је да одржим концерт али да групу ограничим само на шест извођача! Иначе, овде у Југославији овај се инструмент прославио под именом који нико није умео ни могао да измени „дрндафон".

Прошле године покушао сам на музиколошком одељењу Српске академије наука и уметности да поновим моју теорију акустике, међутим, ова[ј], од старије генерације још увек нико не зна за теорију скупова нити је претпоставио да се о њом може служити. Међутим, приказали су ми, њихова деца је већ уче у школи, и да они својој деци не умеју ништа из ове области да покажу. Значи, треба и даље бити стрпљив, и чекати још следећих двадесет година док ова деца не стасају. Онда ће се вероватно наћи неко међу њима који ће моћи равноправно да се укључи у разматрање ове моје теорије, и тек онда ћу моћи да знам да ли сам био у праву или нисам.

Међутим, за живот нису од значаја ови крајеви, битна је ова средина у којој је средина чари откривања, пренo и пре свих крајева.

■

фантастично сликарство; Медиала

Миодраг Б. Протић

□

Почетак:

Богољуб Јовановић, Милан Поповић, Дадо Ђурић и Урош Тошковић

Корен фантастике шесте и седме деценије јесте и у природном утицају надреализма, чије су идеје 1930 — 1932. у Београду изложене кудикамо интелектуалније и атрактивније од идеја већине других покрета (мада је надреалистичка ликовна инспериментација Живановића-Ноја и књижевника скоро била заборављена, а Миленина уметност тада још неоткривена). Јер, више него за своје професоре, млади сликари били су везани за своје пријатеље песнике и есејисте засићене надреалистичком лектиром, заљубљене у **Nachtseite** живота и уметности, сан и подсвест — Васка Попу, Миодрага Павловића, Зорана Мишића, архитекту Богдана Богдановића. Усвајајући фантастику и један реформисани надреалистички програм, они су се све критичније одређивали према основним идеалима шесте деценије. Супротно њој, настојали су да фигуративну уметност обнове загонетном метафором, свешћу која превазилази позитивистичко искуство, да поврате престиж теме и дескрипције, класичног заната, идеала ренесансе, и тако открију нову и другачију синтезу — једно медијално, посредничко сликарство које би, будући тотално и целовито, искуства прошлости проширило најбитнијим сазнањима садашњости.

БОГОЉУБ ЈОВАНОВИЋ (1924, Београд), изгледа двоструки претеча таквих тежњи: прва његова изложба, у јануару 1953, као да је најавила нову фигурацију, друга, у јуну исте године — сликарство фантастике и Медиалу. Сасвим супротно лирском поднебљу београдског интимизма, којим пролећу птице schöngeist-овског илузионизма — јануарска је посветила пажњу репертоару обичних ствари, сагледаних хладно, „објективно" и готово телескопираним методом **blow-up-а.** „У тим новим сферама све изгледа чудно, опоро, неурастенично" — регистровао је НИН. — „Јовановић као да је хтео да продре у суштину једног објекта, у његову психологију и његову интиму. Да би га јасније и боље видео, он га изолује од атмосферских треперења и од зрачења суседних предмета. А да би појачао његову предметност ,он га увеличава...' Сваки је предмет — шибица, лула, чаша, кактус, але — ,првенствено третиран као ,ствар по себи', а не као део целине". Предмети „нису схваћени као симболика једног унутрашњег људског стања. Они су чиста предметност..." Али његова поезија је последица једног парадокса: кроз предметност у — негацију предметности, кроз рационално у — ирационално (**Мртва природа са столицом**). Ово сликарство жели „да пробије спољну љуштуру ствари, да их подигне до вишег степена сазнања".[1] Другом, јунском изложбом Јовановић је проблему приступио са супротне, афективне стране: сишао је у подземни свет кошмара и сновиђења, ужаса и ругобе. „То је у овом случају имагинарни свет мађионичара, једнооких и двооких, крезубих и подбулих — мађионичаре са мантијама врачева и халдејским капама. Они као сенке играју у тмурном светлу једне клиничке визије. На своја лица износе цео регистар огољене људске беде, потпуну скалу људске деградације. Све је ружно, све ужасно. Нема наде: живот — о коме је Омар Хајам певао да је само један тренутак светлости у вечитој тами — у ствари је, по овим сликама, такође само један тренутак непрозирне таме. Тај мотив Јовановић је сјајно пренео у линију и боју, у светло и тамно, незаборављајући германске експресионисте. Танком линијом која одваја труле и светла лица мађионичара од смеђе позадине, фином топлом интонацијом, у којој изненада цинне сабласно зелена, материјализовао је цео овај кошмар и везао га за савремени израз..."[2]

Првом изложбом Јовановић је интелектуално и прецизно погледао у реквизитаријум модерне свакидашњице: шибицу, алат, чашу итд., и том свесном операцијом њиховог изоловања и монументализовања тек дотакао подсвесно. Другом, окренуо се изразито подсвесној, афективној страни. Првом као да је најавио једног Оташевића, другом једног Даду Ђурића и Љубу Поповића. А затим је отишао у свет (Париз, Америка) и изгубио се у њему.

Претеча је, међутим МИЛАН ПОПОВИЋ, (1915, Сурдулица, умро 1968. у Београду), сликар аутентичне надреалистичке биографије — био је и гробар — који је на самосталној изложби у октобру 1956. показао циклус надреалистичких слика претходно, почев од 1953, појединачно показених на изложбама УЛУС-а. НИН је тада писао: „Милан Поповић је један од ретких наших надреалиста, декириковске 'метафизичке' врсте — ако не и једини... Његови плави и сиви кошмари преводе један немир, једну слутњу пред величином времена и бескрајем простора — слутњу често иронично, готово саркастично обојену. Та фигура са цилиндром на глави и хамлетовским огртачем, штулама и шупљих, празних груди, која се појављује на низу платна, као да је њена рељефна инкарнација: један бивши обогаљен идеал. Својим литерарних преокупацијама Поповић је знао да нађе чисто пластични корелат: онда када није разлабављена многим анегдотама, широком нарацијом, његова форма је чиста, одређена (**Natirmortist, Перспективе рата,** 1954, и сл.)."[3]

Више него претходници фантастичног сликарства су УРОШ ТОШКОВИЋ и ДАДО ЂУРИЋ (1933, Цетиње). Нераздвојни као студенти Академије, могли су се средином педесетих година видети на улици и на изложбама неуредно обучени, у црно: Дадо — мали и гологлав, Тошковић — висок, са црним тањирастим шеширом на глави, обојица са цртачким блоковима под пазухом и можда комадом хлеба у руци. Док је већина гледала Манесјеа, Пољанова, Де Стала, они су у библиотеци Академије или Француског културног центра листали репродукције старих мајсто-

ра: Дирера, Боша, Бројгла, Вица, Шонгауера, додајући им Далија, Маргита. „Негде 1952 — 1953. године" — сећа се Кадијевић — „причало се о двојици студената, Даду Ђурићу и Урошу Тошковићу, који су такорећи, пешке дошли из Црне Горе у Београд да студирају сликарство. Дада Ђурића видео сам први пут у зиму 1953. године, у библиотеци Академије. Танким, геометарским пером цртао је мајушне дечије главице на комаду хамера. Са тог комада хамера почиње генеза београдског послератног надреализма".[4] У Дадовом атељеу, у кафкијански анонимном поткровљу, препуном отпадака и костију, на чијим је вратима била прикуцана општинска метална таблица на којој је некада писало **Улица Грибоједова,** тада, поправљено, само **Генерал Грибоједов** као Дадова надреална идентификација[5] — скупљали су се, поред сликара, и песници, који, за разлику од своје старије сабраће — Растка Петровића, Тодора Манојловића или Бранка Шимића, на пример — нису ценили аутономну вредност форме, нити су икада заволели европско „формалисти", „декаденти", заокупљени аналогством своје генерације, иако су и сами били „формулисти", „декаденти", заокупљени аналогном самобитношћу литерарне структуре, алхемијом лексичког материјала. Више него свесни завештања Лотреамона, Рембоа, Бретона, посебно Марка Ристића и београдске надреалистичке авантуре 1929-1932. — Зоран Мишић, Васко Попа, Миодраг Павловић, у додиру са овим сликарима, ширили су поетику фантастичног, ирационалног, енигматског.

Тих година Дадова платна су сурова, груба, црноплавог тона, са грануломима пасте на појединим местима — у духу сомнабулног експресионизма и колдеовске сликарске једначине — наглашене жеље да се поставе с ону страну искуственог. То потврђује слика **Предео са сунцем** (1953), посвећена Миодрагу Павловићу.[6] Његов израз затим еволуира на већој дисциплини обликовања, која укида самосталност потеза, да би појачала сугестивност ирационалне суштине: из те реске јасноће израњавају у први план слике сабласна плава деца огромних лобања и танких удова, архитектура са стубовима, луковима, лоптама, апсорбујући језом и мистицизмом, сопствену пластичку грађу. После ове хладне и плаве, долази топла, мрка и жута фаза, са коментом праваном зрело-црвеном површином, са древним лутками састављеним од више облика, са словима, сегментима, измишљеним и стварним предметима, декором (архитектура) и радњом (деца, лутке), обележеним сукобом ситног и крупног, равног и испупченог, могућег и немогућег. Рукопис се, дакле, мења, постаје очишћен и академски сливен, функционалан израз визионарске страве. Његовом прецизношћу појачана је фантастична опсесивност мотива. Страшну, компликовану причу повезују реална светлост меких кадифастих прелаза, уводећи је у — реалан простор.

Дадов београдски период — који ће заједно са стилом његовог живота порасти до мита[7] — тиме се завршава. Дадо одлази у Париз, где га открива и подржава Дибифе и где убрзо постаје значајно име. У земљи отада скоро није излагао (сем на изложби фантастике коју је организовао А. Челебоновић, на изложби Мајског салона 1966. и на панорами савременог француског сликарства која је у лето 1968. изменена пренета са светске изложбе у Монтреалу у Букурешт и Београд). У Паризу сретао сам његове слике по галеријама — једном, 1957, и сам ми их је у њима показао — и на основу тако ограничених својих сазнања мислим да је тачно оно што је о његовој даљој постбеоградској еволуцији написао Миро Главуртић: „... Оно механичко на сликама из београдске фазе сада замењује органско и биолошко. Механичке лутке, какве видимо у познатим сликама **Бициклиста** или **Икаров пад,** уступиле су мјесто дјеци, монструмима и старцима сазданим од мноштва руку, глава, или других дјелова људске или животињске анатомије. Пејзажи, који су сада готово обавезан елеменат његовог реквизитаријума, постају поетскији, као да желе поезијом, шармом и невиношћу да неутрализују дејство Дадових фигура... Своје стравичне фигуре Дадо понекад ишара цвијећем, стварајући један црни хумор на самом рубу поезије. Али сва драж колорита, цвијећа и цвијетних ливада и сва љупкост импресионистичке атмосфере, која каткада задахне ове фигуре, нијесу довољни да потисну страву која зрачи. Могуће да жели да створи једну скалу могућих сензација... У сликама из београдске фазе сјенка смрти је прекривала његове механичке лутке, које су могле само да имитирају један живот, као што га подражавају роботи или кибернетичке творевине, али у новим сликама он једним чудним хедонизмом региструје тријумф живота. Биљке и животиње продиру, а дјеца су се размилела његовим пејзажима и често прекривају површину слике или цртежа. У том пробуђеном животу и тој покренутој генези као да су лако могући разумљиви сви они монструми и хибриди биљног, животињског и људског. Старци на његовим сликама бесконачно одлажу смрт, а створења са лобањама и голим костима настављају да живе. Из земље се помаљају огромне главе као колосалне печурке. Ерупција имагинације и поплава тјелеса која каткада прекрива небо, често се утишава. Тада се на мирној и неутралној површини слике издваја једна форма која меланхолично бди у монохроматском спокоју. Али између дионизијског и аполонијског пола постоје и слике које чине прелазни низ и које помирују ту супротност..."[8] — У ствари, Дадов анђеоски, бледоплави и румени колорит, млечна, а понекад и коска предасто замагљена светлост идиличких предела са небом, даленим планинама, ливадама и озареним травама и цвећем, појачавају ужас његовог делирантног **mixtum compositum-a,** надреалистичког страшног суда и очишћења, а тиме и израз унутарње поцепаности и немира (**Велика фреска,**

1) М. Б. Протић, **Прва изложба Б. Јовановића,** НИН, 11. јануар 1953.

2) М. Б. Протић, **Изложба Б. Јовановића,** НИН 21. VI 1953.

3) М. Б. Протић, **Октобарске изложбе,** НИН, 28. X 1956.

4) **Надреализам и Академија,** НИН, 21. август 1966.

5) Према усменом саопштењу Радослава Путара, који ми је своје утиске испричао 1956, одмах после посете Ђурићевом атељеу.

1966). У том односу између чедне природе, као дате која симболише носталгију за интегритетом и складом и инферналне циничне, садо-мазохистичке нарације, чији су јунаци хибридна антропо-зооморфна бића и лепљиви фетуси тек одвојени од плаценте; у сукобу тог баховски тихог и отегнутог небеског звука из високог регистра, који допире из давног света сагласја из изгубљеног раја, са садашњим демонијачним немиром и отуђеношћу — назиру се више од познатог надреалистичког поступка: нов садржај и вредност. При томе је наступила инверзија сна и јаве: Дадова визија толико је опсесивна да састојак извесног — небо, брда, светлост — делује као поетска фикција, сан и успомена, насупрот састојку фикције — вишеруким наказама из руничасте нарације — који, изазивајући наше чулне реакције гађења и одбијања делује као извесност. Због таквог става и вредности Мишел Рагон сматра га значајним представником „друге фигурације" у „рађању једне нове уметности". „Дадо је опседнут" — каже он — „покољем светих невиних. Одојчад осваја његове слике, које урлају и крваре. Овај свет заметака и ларви постао је сада још 'одвратнији'. У тој мери да су људи-бундеве заглибљени у ужасан хаос (несрећу), у којој Творац неће више поново наћи свог Адама."[9]

Првенствено цртач животиња и војника фронталних и усправних, у примитивистичком духу, УРОШ ТОШКОВИЋ (1930, Пећ), усваја експресију исконски суровог тамног и опасног. Надреална нота је у њеном карактеру — не у фантасмагоричној визији или нарацији — у созвучју самих пластичних средстава, у углу посматрања „обичних" тема — војника или животиња. У његовим цртежима из 1952-1960. има нечега од народне уметности — нечег, на пример, сличног сељацима, поповима и змијама Богосава Живковића: и из њих допире митски глас тамних вилајета (**Војник, Генерал Штурм,** 1957).

За приличан број младих ови примери постају привлачни. Иако су све претече Медиале, сем Милана Поповића, убрзо отишле у иностранство, и тамо остале, утицај који је извршио Дадо Ђурић биће, упркос релативног кратког боравка у Београду, неизбрисив.

Медиала: 1958

Текња ка интегралном и, при томе, фантастичном представља идеологију и уметност Медиале, групе коју је 1958.[10] основала неколицина младих сликара и есејиста: Леонид Шејка, Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Синиша Вуковић, Светозар Самуровић, Милић Станковић, Милован Видак, Љуба Поповић и Владимир Величковић. Карактеристично је да су већином дошли изван Академије: Шејка, Вуковић и Величковић су архитекти, на које је извесног утицаја имао Богдан Богдановић, Самуровић је правник, а Главуртић је писац.

Теоретичари Медиале, Миро Главуртић и Леонид Шејка, објавили су низ текстова који откривају њена естетичке и етичке профиле, тако да је то, после београдског надреализма из 1929-1932, група са највише, а понекад и најозбиљнија писаних докумената.

У излагању о **Медиали**[11] МИРО ГЛАВУРТИЋ (1932, Котор), цртач сличан Даду Ђурићу и сликар различит од њега, одређује два основна њена појма: **медиала** и **апрешаман.** „Медиала је" — каже он — „моменат деполаризирања, обезграничења. Медиално доба је историјско разочарење са мање или више избрисаним противуречностима. Медиална линија је линија која спаја две медиале и која је симетрала поларитетних линија и поларитета." Апрешаман је „процес између две медиале. Између два медиална доба. Састављен је од два крака. Првим подразумевамо аналитичку фазу, другим синтетичку. Први крак условљавају силе дивергенције или поларитетне силе, а други крак силе конвергенције или медиалне силе. Први крак се окончава зрелим поларитетним добом или моментом, и ту почиње други крај, који води новој медиали. Реч је постала једним дадаистичким поступком."

Посматрајући модерну уметност, као аналитичко растакање велике класичне, пре свега ренесансне целине, као издвајање, увеличавање и продубљивање појединих њених састојака, Главуртић наставља: „Сликарство двадесетог века можемо да схватимо као увеличане делове у формалном смислу и као осамостаљене и ојачане састојине у идејном смислу ренесансног сликарства. Кубизам налазимо код Учела, Франческа, Луке Камбиоза; импресионизам код Леонарда и Тицијана; са друге стране, Дали налази своје претече код Арчимболда и Брачелија... Знаци новог крака, који спаја поларитетно доба са будућом медиалом, јесу међуполарне везе, везе међу одмакнутим честима једног тоталитета, као што су додири уметности и науке, надреализам и психоанализа, импресионизам и спректрална анализа, потенциран теоретски моменат код Клеа, Мондријана, Далија; у науци, као посебном краку, спајање наука са различитим исходиштем. Теорија јединственог поља представља најуверљивији знак тог новог синтетичког крака. Али и све оне мене, осцилације и метаморфозе кроз које пролази превртљивац — тип, који наговештава доба синтезе, такође су знаци долазеће медиале, јер се тим актом превртљивости доказује немогућност задржавања на једном парцијалном одсеку, увиђање релативности те партикуле и настојање, пролазећи кроз друге, супротне фазе, да се извуче онај део, она кост смисла и истине која ћеући у скелет медиале. Дали каже: 'Ја нисам ништа негирао, ја сам све прихватао, сублимирао и рационализирао'. Ова Далијева реченица показује дух скупљача који у себи носи тај тип превртљиваца... Енформел је Леонардова мрља на зиду која је постала слика... Наглашен акт креације код Далија и неких других сликара, пипазони Владана Радовановића, керамика Пикаса, зидови Мироа, медиалица и укидања индиферентног облика код

6) Сада, као Павловићев поклон, у збиркама београдског Музеја савремене уметности.

7) О миту сведочи и тврдња да се Дадо Ђурић — супротставио пресији социјалистичког реализма! Међутим, када се Дадо као студент појавио 1953. социјалистички реализам је већ историјска успомена, а када је Дадов концепт око 1956. постао делатан — на социјалистички реализам нико више није ни мислио. Ништа тачнија није, уосталом, ни супротна теза: да надреализам Дадов и његових београдских при-

Мира Гавуртића покушај је поништавања разлике између примарног и секундарног. Ова се идеја испољава код Олбрихта и Роа у спајању планова. ‚Објективно лепо' уступа место стварима оптерећеним... нашим страстима."[13]

ЛЕОНИД ШЕЈКА (1932, Београд), и својим сликарством и својим теоријским написима, нарочито **Трактатом о сликарству**,[14] развио је најпрегледније и најсистематичније идеје и визије Медиале. У **Трактату** разматра „малу историју целовитости": стање целовитости и разлагање целовитости; елементе слике: илузионизам, околину слике, ликовну тему, предметност, структуралност — да би после често продорних анализа формулисао свој идеал „интегралне слике."

„Откриће хуманистичког начела" — пише Шејка у **Трактату** — „тесно је повезано са открићем свеукупне природе. Откривати природу, конкретну, материјалну, откривати основне и опште законе у тој природи значило је откривати и самог себе, своју личност. Опажати савршенство у сваком обличју природе значило је подстицање акције да се личност уздигне до савршенства свеукупне природе" (стр. 15)... „Међутим, ренесансно сликарство не би било то што јесте кад би се свесно сликале идеје облика а не облици. Слика треба да буде што стварнија стварност, што ближа животу, облици слике треба да буду што сличнији облицима природе. Али од свега тога треба да се формира цео универзум; унутрашња и спољашња стварност слике може да буде само илузија стварности природе" (стр. 17)... „Једно сликарство које би уистину интегрисало све тековине модерног доба, које би пружило рефлекс нове визије света, имало би, можда парадоксално, неке коинциденције по свом обележју целовитости са целовитошћу ренесансне слику. У почетку такав захтев изгледао би привидно као повратан. На спиралној путањи еволуције ретроградна кретања су привидна. Ова спирална путања јасно диференцира разлику блиске традиције и далеке традиције... Ако је ренесансно сликарство у периоду псеудокласицизма представљало блиску традицију, данас, после сто година радикалне деструкције ренесансних принципа сликања, ренесансно сликарство постаје далека традиција. Као далека традиција ренесансно сликарство може да одзвања у савременом духу неким својим ванвременским значењем. Дух модерног сликарства, ако кулминирајући са правом самоуништења не уништи и сваку потребу за уметношћу, окренуће се од разграђивања према грађењу. Процес грађења у коме би израстала једна нова целовита визија света био би и процес упијања и препознавања јека која долази из далеке традиције ренесансног сликарства. Све што долази из далеке традиције као јека препознаје се не само као актуелно већ и као нешто што представља клицу будућег, новог и неистраженог. Ванвременско из далеке прошлости у врту садашњег постаје сигнал будућег. На исти начин се у ренесанси препознавала далека традиција античке уметности. На исти начин ренесанса није била никакво понављање антике, већ један велики стваралачки продор у нова подручја" (стр. 202-204). „Потпуна интрегрална слика, створена духом и руком великих мајстора ренесансе и барока, мајстора какви су били Франческа, Учело, Месина, Мантења, Ван Ајк, Вад дер Вајден, Леонардо, Дирер, Холбајн, Веласкез, Вермер и Рембрант, таква слика, дакле, поседује све елементе сликарства, елементе објадињене у једном целовитом организму, поседује слојевитост, која почиње од простог приказа феномена стварности, од приказа једне литерарне теме... Приказ конкретне стварности као илузије, при сталном осцилирању између површине и простора, преображава се у чисту структуру космичких творевина, свеопштих кретања, промена, ритмова, једном речју, закона који постоје у природи. Ако структура симбола образује један целовити смисао, тај исти смисао образује и структуру спољашњих облика слике (мотива) и структура унутрашњих чистих облика слике (стр. 35)... „Потпуна слика јесте интегритет организације у једном и у другом правцу, фронталне и дубинске" (стр. 125)... „Од кубизма као једног целовитог стања развој ће тећи опет дивергентно. Један огранак креће према тематском: Ђорђо Кирико, који скоро дословно продужава Беклиново сликарство, са свом његовом класицистичком носталгијом, изводи укрштање романтичарског измаштаног и отуђеног света са геометријском конструкцијом кубизма... Други огранак води ка чистој пластици, тежећи да што више нагласи конструкцију, да што више одстрани остатке фовизма... Пуризам, неопластицизам, супрематизам, конструктивизам, конкретно сликарство, геометријска апстракција јесу различити називи за у суштини једну те исту тежњу, тежњу која се рађа из кубизма. То је покушај да се изгради један свет реда и хармоније без противречности. Дуго тражена и током читавог развитка уметности некађена суштина стварности сада одједном може да се нађе и да се именује — то је геометрија елементарних површина, квадрата, троугла и круга, то је систем вертикала — хоризонтала. Мондријан и Маљевич имају екстатичну веру у ово божанство" (стр. 44-45)... „Сумња која се код многих сликара појављивала, сумња у методе и програме које су сами постављали, представља симптом по коме се може закључити да је синтетичка сила тежила да превлада разарајућу силу. Са тим је у вези и појава носталгије за прошлошћу, носталгије која је била плодотворна и није водила у опонашање прошлости. То је коначно појава 'отпадника', појава коју модерна теорија и критика тешко могу да објасне, отпадника као што су Дерен, Кирико и Дали" (стр. 58). „У каснијем дезинтегралном сликарству комплекс чврсто сраслих својстава предмета се разлаже, и свако својство се издваја и поставља у доминантну или искључиву важност. Према томе до ког степена су међусобно везана ова својства, имамо у сликарству стања предмета: ли-

јатеља представља оживљавање рукописа и синтаксе социјалистичког реализма.

8) **Сликар неисцрпне имагинације**, „Побједа", Титоград, 24. IX 1967.

9) **Naissance d'un art nouveau**, Albin Michel, Париз, P. 118, 119.

10) Узимам датум прве изложбе Медиале.

11) „Видици", децембар 1958, бр. 39.

12) „Видици", децембар 1958. бр. 39.

ковне теме, као логично, алогично или индиферентно" (стр. 125)... „У првом случају логичног односа, имамо пре свега именоване предмете и односе предмета, подударање и логичан однос именованих и неименованих. У другом случају именовани и неименовани предмети и односи предмета се разилазе. У трећем имамо искључиво неименоване предмете и односе предмета" (стр. 126)... „Из свега овога указује нам се потреба да мотив и облик видимо неодељене, у таквом интегритету где се не може утврдити где престаје мотив, а где почиње облик". (стр. 129). „Интегрално сликарство подразумева такав интегритет ликовне теме где су све платформе односа, логична, алогична и индеферентна, у многобројним комбинацијама уједињене, подразумева интегритет именованих и неименованих предмета и облика. Интегрална ситуација слике са својом многоструношћу појавног и са својом целовитошћу не искључује ни једно својство предметности, већ управо на овој комплексности својства гради своје унутрашње конфликте и сагласја" (стр. 129)... „Било да посматрамо илузионистичко сликарство, било ‚конкретно' сликарство, односно антисликарство, увек ћемо се сударити са питањем предметности. Сликар је увек у неком односу са предметом: било да предмет у природи налази као модел, било да га налази у свом сећању, било да га у природи налази као своје дело, као готов, материјализован израз своје унутрашње визије. Било које место у простирању предмета око нас може да буде препознато као стварност 'себе', као облик унутрашњег. Ако је стваралачка перцепција венчање спољашњег и унутрашњег, онда открити један предмет и појаву у природи значи остварити у себи контакт (подударност) унутрашње слике предмета са спољашњим обличјем предмета" (стр. 146)... „Ма колико се уметност у једном раздобљу ближила празнини и неуметности, пошто човек не ишчезава, уметност се поставља као отпор празнини, и тежи поново целовитости. Таква уметност је човекова по томе баш што целину тражи, а не налази, што човек не пристаје да питање своје противречне ситуације разреши, јер разрешити се може само у неживом, у распаднутом, опредмећеном. Уметност је зато стално порицање смрти и отпор ништавилу" (стр. 150-151)... „Будућа интегрално сликарство, за разлику од ренесансног сликарства, имаће задатак да ова далеко више проширена дисконтинуирана подручја и структуре из других нивоа материје укључи у целину слике. Оно што ће се тада у слици видети неће бити само илузија предмета целог и статичног, већ илузија процеса, процеса његовог формирања, прогресија промена до њега, о њему и у њему. У слици ће се појавити низови и тонови растапања предмета у структуру и стапање структуре у предмет. Структуре тада могу бити неки симболи за микросвет који се згушњава у предмете, разређује у дистанце, разлачи у перспективне прогресије и сабира у симболе за макросвет. Добија се тиме укупан универзум са прелазима из једног подручја у друго" (стр. 161-162)... „Ако је видљиви остатак неорганског предмета само густина ту и тамо случајно одабрана, видљиви остатак органског обличја је одређено језгро простора. Оно што се види у нашем тродимензионалном систему простора као органски облик јесте рефлекс неорганског простирања у космичком вишедимензионалном систему, органско тело са три димензије показује исти склоп као неорганска материја са четири димензије" (стр. 162)... „Делови издробљеног простора јесу у издробљеном времену" (стр. 163)... „Тако се и предметност интегралног сликарства упућује, у крајњој линији, не морфологију човековог лика, упућује не само тиме што споља видљив облик човека узима као мотив, већ и тиме што организацију укупне предметности слике тежи да доведе до савршенства организације човековог унутрашњег и спољашњег склопа. И димензијом је својом човек нека средишња тачка у простирању материје, неки златни пресек највећег и најмањег... Можда није ни потребна за интегрално сликарство нека компликована феноменологија предметности (горе изнета), већ само ова поставка, и онда ће и једна обична видљива и додирљива предметност бити жижа највећег и најмањег свемира, жижа материје и стваралачког духа, дакле, жижа човека" (стр. 166-167). „У целовитој слици структурална схема или низ различитих структуралних схема (свесно или несвесно формираних) нису само нека естетска калкулација у компоновању, већ постоје као схема-знак, односно симбол у најтешњој органској вези са темом, са ликовно-литерарним садржајем слике " (стр. 171-172)... „Модерно сликарство одбацујући перспективу и остала традиционална средства, није рушило дух ренесансног сликарства, него ренесансна средства сликања, компромитована у псеудокласицизму. Много је вероватније да цело модерно сликарство представља пропаст једног већ испражњеног, изопаченог духа ренесансе — псеудокласицизам, дакле више обелодањивање једне лажи него изналажење једне нове истине" (стр. 201-202)... „Питање кореничтог преображаја сликарства у великој је мери морално питање. Све што се збива у савременим комуникацијама пластичне уметности сугерише мисао да је узалуд сваки напор да се створи једно целовито сликарство" (стр. 202)... „Према томе, све што се данас ствара под називом нови реализам, неодада, поп-арт, кинетичка пластика, итд. значи пре једну панораму нових визуелних појава, панораму нове стварности него нове уметности. И то је готово припремљен, сређен и проучен свет нових модела, који тек треба да буду насликани. Тиме, све што данас као уметност изгледа бесмислено, ако се претпостави исход у интегралном сликарству, добија ванредно велики смисао" (стр. 207)... „Различити видови реалности постају тако једна панреалност. Панреалност обухвата све различите потенције про-

сторности, сва стања материје, све густине и сва значења предмета. У панреалности се поново открива простор органског, простор између најмањег и највећег као средишни, централни простор. Свет мора бити центричан и симетричан, јер је његов најсавршенији облик — органски облик, центричан и симетричан. Но симетрија у новом сликарству свакако неће бити само једнакост леве и десне стране, већ и опречност леве и десне стране, опречност пуноће и празнине, тела и антитела, плавог и црвеног. То је симетрија времена или бесконачно поновљена симетрија спирале" (стр. 208)... „Потребно је да слика постане предмет драгоцен за оног ко је ствара и за оног ко је посматра" (стр. 209)...

Навео сам опширно ставове из Шејкиног **Трактата** зато што је реч о конзервативизму супериорне врсте, морално основаном и виспрено брањеном, о методично образложеној носталгији за класичним европским хуманизмом. И Шејка полази од уверења да је модерна уметност само спектар ингениозних анализа, које су сутра, као партикуле, могу уградити у нову целину, ближу ренесансној прошлости него модерној данашњици. И он се залаже за статичан, платонистички, парадигматичан, вечно постојећи свет идеја и облика, за кохерентан поредак, у односу на који модерна уметност, као динамичан фактор, има једино допунску, експерименталну улогу: да традиционалном систему обезбеди непролазност, спречи његову класицистичку анемију и склерозу. Схватања према коме је прошлост основна временска димензија, данашњица њена актуализација а будућност њен продужетак, да старе пластичке синтаксе не застаревају и да се њима може користити и у периоду индустријске и постиндустријске цивилизације — очигледна је илузија, која открива меланхолију једног ермита сред данашње погубне вреве, меланхолију која значи самоодбрану од отуђености и постварења. Шејка одбацује идеју да је прошлост у ствари само збир бивших садашњица и да је будућност садашњице која наступа развијајући се и мењајући се. И идеју да дело, да би било вечно, мора сваким да изрази димензије и алтернативе садашњег. Шејкина темпорална перспектива је, дакле, изврнута; у њој утопијски светли ренесансно схваћена тоталност. Занимљиво је да у мозаику вредности и појаве свога времена Шејка цени Челебоновића и Лубарду из периода пре 1941, јер служе „као показатељ дејства синтетичке силе", односно узбуђења „које не жели да буде видљиво"; затим дела Ендрјуа Вајета, Валтера Марча, Бена Шана и Бена Номиширова, јер својим синтетичким илузионистичким структуралним и контемплативним реализмом... одржавају лучу хуманог и духовног у сликарству."[14]

Слично као и Протић у есејима **О трагању новог**[15] и **Распад и реставрација естетског критеријума**[16], Шејка је почео од премисе да се модерна уметност заснива на осамостаљеним састојцима интегралне уметничке форме, односно на издвојеним особинама човека, природе и живота. Иако су им аналитички поступак и морална узнемиреност готово исти, различити су само схватање интегралног и закључци. Шејкин концепт је кумулативан, Протићев квалитативан. Први је синоним „ултрапредметности", просторног илузионизма који обухвата ултрафеноменалност света и бића; други је синоним стваралачке енергије која подразумева да је у бити уметности двоструки процес: преображај целине у део (света у дело) и преображај дела у целини (дела у свет). Да ту дијалектику конверзије, тај нови однос дела и целине, ту феноменалну редукцију, нови концепт хуманизоване упрошћености и „парцијалности" која, ангажујући цело стваралачко биће, значи у ствари интеграл, није схватио не само Шејка већ ни Медиала у целини, потврђује Главуртићев текст о Лубарди (о његовој изложби 1961): ако Шејка као пример интегралног наводи Лубардин рани период (од 1941, **Мртва природа са чајником**), Главуртић као пример парцијалног наводи његов каснији апстрактно експресионистички опус (после 1951). Шејка изричито прихвата рани, а прећутно одбацује каснији; Главуртић обрнуто. Мање полемичан, први је подвукао оно што воли, други оно што мрзи.

Тачно је да нека открића у модерном сликарству значе пре „панораму нових визуелних појава" него „нову уметност". Међутим, још је тачније да она у систему уметности — чије је редефинисање неопходно — заузимају, онтолошки, сасвим различити, одвојена места. Дибифе и Бејин, Сото и Алберс имају, као креације, без сумње исти општи именитељ: уметност. Али, за уклањање неспоразума, значајније је схватити темељне естетичке, егзистенцијалне и телеолошке разлике које међу њима постоје и које те појаве не искључују, већ допуњују — као што је геометријски строги камени под холандског ентеријера усклађен са битно различитим холандским сликарством истог доба — него њихове замагљујуће сличности. Јер, једно одређено сликарство интегрално је пре свега у метафоричном, квалитативном смислу: као опсесивна снага одређене поетске суштине. Због тога су, мада супротни, Ван Гог и Сезан интегрални сликари својих светова и основних антрополошких типова сензибилности (класицизам-романтизам). Али је, у стварнијем, збирном, математичком смислу речи, интегрално само сликарство једне епохе у целини, у распону од Сотоа до Бејина и од Бејина до Раушенберга, у чему се, поред осталог, и састоји потреба и оправдање стваралачког плурализма. Јер лако је самотити вредност и феномене изнад заједничког магнетног поља, али не и вредности и феномене из различитих сфера: јонски и дорски стуб, Рафаела и Ботичелија, али не дорски и египатски стуб, Рафаела и Микеланђела, Сезана и Ван Гога, Брака и Нолдеа, или у природи спомених и сунцокрет. Али остављајући по страни овај математички и филозофски труизам, запитајмо се да ли је резултат, и када је очекиван и логичан, увек вреднији од својих са-

13) „Нолит", Београд, 1984.
14) **Трактат о сликарству**, стр. 64-65.
15) „Дело", 1957, бр. 5 и 6.
16) „Дело", 1960, бр. 3.

стојака? Мешањем црвене и плаве постиже се љубичаста, жуте и плаве зелена, беле и црне сива: па ипак, треба ли љубичаста, зелена и сива да замене боје из којих су састављене? Иако комплементарне, и баш зато, црвена и плава, црна и бела су неопходније од њиховог љубичастог, односно сивог компромиса. Зато је одавно примећено да је кумулативна, еклектичка синтеза, брањена тежњом на потпуношћу и целовитошћу и заплашена дихотомијама, уметнички мање целовита и потпуна од својих продорно уопштених састојака. Збирно схваћена тоталност није, најзад, у природи ни слика, ни самог уметничког дела.

Шејкина естетика у складу је са његовим ширим и општијим опредељењем. Изгледа да му је нарочито блиско **Значење историје** Берђајева: уопште хришћанска мисао прожима и његов и Главуртићев активитет. Шејкино одбијање будућности и прихватање прошлости значи у ствари одбијање теорије напретка и сваког футуристичког концепта друштва и живота. Као Берђајев, и он уствари верује да је напредак који садашњост жртвује будућности, данашње генерације будућим генерацијама, неморалан, да онемогућује ослобођење човека, да га чак све више поробљава, приморавајући га да се у име сутрашњег напретка већ данас принесе на жртву. Читава поколења раде, по мишљењу Берђајева, за неки фиктивни вампирски нараштај будућности који ће евентуално учествовати на „месијанској гозби" приређеној на гробовима самих жртава.

Међутим, без обзира на то, Шејкин **Трактат** је значајан не само као продорна анализа већ и као морални немир и побуна против данашњег историјског тренутка. Он одбија да се са његовим нужностима изједначи и да их прогласи обећаном земљом и вредностима. Он неће да је саучесник и завереник против жртве. Јер, откривајући колико је човек постварен, део авангарде живи од сласти оспоравања — стално продужавајући једно неподношљиво стање. Да би показао колико је наркотик разоран, употребљава га све чешће и све више. Зато „проклети сликар" мање изгледа онај који пориче — јер мрзе и поричу скоро сви — а више онај који се усуђује да формулише позитиван програм. Шејка је међу првима изнео ову јарку моралну и уметничку дилему, а тиме што је предложио њено немогуће решење, што, залажући се за медијацију није увек избегао медијевализацију, само је истакао њену кинтаву напетост и неопходност.

Ако је Шејкин **Трактат**, кумулативно схваћено интегрално сликарство, можда најзначајнија теоријска пројекција пасеистичке меланхолије, то исто је и његова уметност, која је и сама у знаку дилеме: прихватити или одбацити историјски положај у коме се човек нашао, да би одговорила одречно, односно да би данашњицу прихватила само као делић утопијске сутрашњице, у ствари вредносно процењене прошлости.

На путу ка интегралном Шејка је прошао кроз неколико фаза. Почео је од извесних леонардовских, дишановских и швитерсовских искустава — потписао је комадић зида, наговештавајући естетику избора, сагласности и посвећења, а такође нову нарацију и поп-арт сликом **Мултипликације** (1956) и **Ђубриштима** (1956-1959), асамблажима одбачених предмета и материјала, непотребним и апсурдним објектима. „Било их је углавном две врсте. Једни су били одраз жеље за класицистичком организацијом простора, коју је аутор постизао са одбаченим предметима и материјалима, док су други демонстрирали хаос, дајући повода неодређеним асоцијацијама о интимном нереду."[17] Међутим, Шејка убрзо напушта овај „негативни" смер разграђивања, с обзиром на то да је за њега сликарство морални чин, и упушта се, у време опште пољуљаности и рушења, са интелектуалном снагом усамљеног ерудите и енциклопедијског духа у „позитивну" авантуру грађења интегралног сликарства као симболичног израза историјски задатог, потпуног човека, што се поклапа са ирационалистичном идеолошком офанзивом Медиале: идеја интегралног сликарства **sub specie aeternitatis**.

У његовим платнима немир модерне свести пројектован је у декор ренесансних алхемичара и научника. Прецизно насликан детаљ помирен је са законом целине, над којом дијамантски избрушеном, лебди меланхолија хладног сјаја, прелазећи у евазивну, зачарану ретроспекцију. Његова визија насељена је духовима ретких предмета, тражених по старим илустрованим књигама и гравирама, да би се поетска мисао преобразила у симболе, рефлексивни фантазам у предметну појавност. Обликовани су зато илузионистички, као **trompe l'oeil**. „У тим илузионистичким оквирима" — каже А. Челебановић — истовремено подстакнут и спутан реалним светом, Шејка саставља инвентар своје маште, у коме предметност више не одражава себе, него једну другу стварност. Слично оном друштву које, у причи аргентинског књижевника Борхеса, саставља детаљну енциклопедију једног непостојећег света, тако и Шејка уноси силан рад и прецизност у описивању симболичног одраза својих снова и веровања. Могло би се расправљати о томе шта код њега значи комад цеви или кружног плеха који се одваја од позадине, шта стаклена коцка која прелама светлост, шта реторте, кутије, дрангуље, хостија, а шта жива бића као прерушени човек или паун, али ће се увек наћи различита решења. Вероватно је да у тој релативности и лежи узрок отпора на који је он наишао... Смисао Шејкиних слика треба откривати тек иза формалне анализе и иконографије, у целини, у којој машта и ерудиција гледалаца имају своју улогу."[18]

У цртежима је метод и угао донекле измењен, па ипак, благодарећи њима, смисао његовог сликарства је прозирнији. Денегри примећује да у њима „за разлику од сликарства, Шејка... није толико инсистирао на формулацији простора и распореду предмета у његовој тродимензио-

17) Алекса Челебоновић, **Савремено сликарство у Југославији**, „Југославија", стр. 37.
18) Алекса Челебоновић, Предговор Каталогу изложбе Шејке и Д. Лубарде у Салону Модерне галерије, Београд, 15. I — 15. II 1965.

налној разради, колико је тежио да дефинира сам карактер предмета који чини садржај његова сцене. Шејна прилази предмету са једног објективистичног становишта, настоји да га сагледа и доживи интелектуално, а не да га деформира или интерпретира у неком чисто 'субјективном' виђењу... При том, Шејнин предмет је лишен сваке конкретне утилитарности, а уједно, како је смјештен у необична просторе и неочекиване односе, и сваке претјеране мистичности... Кад га је овако дефинирао, Шејна га доводи у релације, он га ниже, супротставља, акумулира, координира, 'мултиплицира'. Ова тежња најјасније је образложена у новој серији цртежа из 1965-1966, названој **Складишта**, у којој једно управо безмјерно мноштво предмета и њихових фрагмената испуњава простор до готово максималног засићења. Овако нагомилани предмети не доводе се у одређени однос ни на плану распореда ни на плану значења, већ само сачињавају један 'велики реквизитаријум' (термин који, преузет из једне Јонескове сентенције, Шејна често употребљава): то је непрегледна мноштина ствари веома разноврсних облика, ствари лишених функције и контекста, често и својих битних атрибута. Предмет у својој опћости, у својој свеприсутности, постаје опсесија Шејкине визије, чињеница којој се, по његовом мишљењу, дух човеков, ма колико томе стремио, не може никако отети: сасвим супротно од Маљевичевог осјећања потпуне 'непредметности', Шејна као да заступа тезу о 'ултрапредметности' свијета."[19]

Из разлике између Шејкиних цртежа и слика уопште може се закључити да је он пре свега заокупљен семантичном вредношћу предмета. Његови цртежи представљају припремни буквар интегралности, речник нанизаних предмета-појмова, стварање једног говора, због чега су понекад и изостављени њихови „битни атрибути." Ређа их као акорде на клавиру, као индекс чулних, материјалних појава, да би затим могао, откривајући три врсте њихових односа, логичне, именоване и неименоване, да открије и различите слојеве сопствене личности. Оно што је за друге скала боја за њега је номенклатура предмета: боја је средство да се предмет одреди — није предмет повод да се она испољи. Својство ствари по себи има не боја, већ светлост и простор, валер. Његове слике су у знаку примене тог говора, у коме, с обзиром на то да су сами предмети необични, истргнути из историјске свести, сећања и имагинације, нису необичне и њихове релације, јер се оне постижу само сусретом обичног: кишобрана и рукавица на столу за сецирање. Досежући границу између могућег и немогућег, Шејка сугерише атмосферу тихе, сабране интелектуалне зачараности, којом дишу његови кнежевски ентеријери и терасе, његове „собе надохват вулкана", са старим столицама, мапама, шкрињама, кристалима, планетаријумима, холандским лустерима, пешчаним сатовима, шареним каменим подовима, у чијем је прозору уоквирен леонардовски предео са вулканском громадом, небом и вијугавом реком. При томе вредност и значење облика везује за израз и интегритет свог субјекта, тражећи „скривено значење ствари, предмета и појава", истоветност и различитост између њиховог спољњег, реалног, и унутрашњег, идеалног геометријског облика. Предмети, дакле, и својом лексичком примарношћу и својом формалном пуноћом откривају семантичку и аксиолошку глад, као што је открива центрична и симетрична схема целе композиције, бескрајно издубљен простор и светлост.

Сличне Шејниним су слике СИНИШЕ ВУКОВИЋА (1932, Куманово), архитекте и критичара, али строже, схематичније, без оног хладног свемирског сјаја. И он је заокупљен предметима чије је значење изван њих самих, чији међусобни односи нису заоштрени: више делују ирелношћу свога избора и ритмичном структуром свога распореда.[20] „станите пред слике С. Вуковића" — пише 1959. Шејна — „видећете одједном благост и страву, мноштину тешких контраста, црно-светлих, сузно-ведрих. Једну романтичну машту навикнуту на методично размишљање и на памљиво, с љубављу, слагање меких боја, јер боје су ту меке и поред свих оштрина, меке и топле у непрекидном продужетку хармоније. Увидећете затим да сте досад пропустили безброј могућих играња, да нисте никад чули за велико детињство Арлекина, па чак и олучне цеви у свакодневним пролазима нису биле до краја виђене. Тамни океан инвенције С. В. запљуснуће вас. Али загледајте се и запазићете: има ту ритмова моцартовских, јер облик и боја допру до центра вашег бића пре свих литерарних веза. Тада бива јасно: није се могло без тих расечених тела, без овог цвећа, без свих звучних и црних реквизита расечене утробе XX в. Нека нас сада не зачуди овај закључак: Синиша припада породици сликара новог класицизма".[21]

Скулптор, цртач и сликар ОЉА ИВАЊИЦКИ (1932, Панчево) припада Медиали првенствено експресивним цртежима леонардовског смера (**Лебдење**, 1962, **Коњаник**, 1964), као и појединим аутопортретима à la Мона Лиза и слично. „Има таквих дела..." — пише 1959. Шејна — „која утичу на живот садашњи и будући. Такво је, ето, визионарско дело Оље Ивањицки. Пошто је осетила свету и трагичну судбину свог времена, њена вера је постала светла, и ево тешког задатка који се остварује: створити нову митологију, један модеран еп херојства, и зато слике нека буду пројекти човека будућег. Ето новог Икара пред празнином свемира, тако су рођене четири личности (Тетис, Теута, Калиотис и авијатичар), једно Ја упућено Медиали видело је себе у четири лика. Та четири лика дају нову симетрију уникрсне позиције, ту је заробљена тајна пирамида и Холбајнових прецизних решења — кодекс тачних података... о структури света, у магичном односу квадрата и круга присутан дух Леонарда. То је пут поново васкрсле лепоте, пут великог божавања."[22] Касније, од 1964, Оља Ивањицки од интелектуалног романтизма и мистицизма Медиале креће ка новој фигурацији.

19) **Леонид Шејка**, „Уметност", јул — септембар 1966, бр. 7, стр. 125-126.
20) Бави се уметничком критиком — у НИН-у је од 1967. заменио Ђорђа Кадијевића.
21) „Медиала", лист за уметност, 1959, бр. 1, стр. 4.

МИЛОВАН ВИДАК (1926, Стожиште) има низ платна глатке, лаковане површине, фантастичних вегеталних визија у знаку гљивасте измаштане флоре. Позната му је, међутим, нарочито композиција **Пред почетак великог суђења**, коју је показао у априлу 1965. на првој самосталној изложби у Графичком колективу, заједно са припремним цртежима и скицама, које „нису самостална дела". Рађена пуне три године, од 1962. до 1965, она је према намери и саопштењу аутора, „жудња и трагање за опречном димензијом" и „постављања основе интегралне мисли". Платно је у плавозеленом сазвучју, потпуне симетрије и перспективе, у понављању и ритмовању два-три елемента који су перспективно грандиозно развијени у дубину, у јединству приче, архитектуре и предела, и истовремено подсећа на Мабизое „мраморни свет" и Да Кирикову жудњу за бескрајном.

Сликарство СВЕТОЗАРА САМУРОВИЋА (1928, Бијељина) такође је ретроспективног и евазивног својства. Али док је Шејкино уточиште ренесансна католичка Европа, Самуровићево је православна средњовековна империјална Србија. Радећи као секретар у Заводу за заштиту споменика културе, осетио је њену метафизичну и поетску димензију. Она зрачи са површине његових малених свилених, глатких, кујунџијски исцизелираних платна — икона у виду тек наговештених имагинарних олтара, утварних принцеза, светлуцавих драгуља и „свитаца из Деспотовог пирга". На тамномркој, маслинастозеленој или бронатножутој основи ређа сећања, усправно и положено, симетрично, избегавајући — за разлику од Шејке, Поповића, Станковића или Видака — дубину, илузионизам простора и предмета; ништа не описујући, он све сугерише елегичним, дифузним светлима, која се распростиру из ситних жаришта широм површине, сакимајући се у особеној кантилени. Пошто предмети углавном нису именовани, нису именовани ни њихови односи. Сећања су ипак јасна, историјска свест очигледна: има нечег цветочног, древног, драгоценог, од атмосфере и фантасмагорије манастирских ризница и крипти. Тај поетски и егзистенцијални флуид највећа је вредност ове изворне транспозиције националног мита, која, могло би се рећи, изгледа надреална пре свега због несвикости да се једна рефлексивна лирика види непосредно преведена у облик и боју.

Из Медиалне фазе ових уметника одсутна је идеја негативитета, а присутна поетска ретроспекција и симболика. Други припадници Медиале, међутим, инсистирају управо на негативитету, на психологији разарања, суровости и агресији, иронији и цинизму, на шоку постигнутом стравом сликаног предмета, или јукстапозицијом више предмета истргнутих из различитих сфера. У питању су сликари који у извесном смислу настављају Дада Ђурића: Љуба Поповић, Милић Станковић, Влада Величковић.

ЉУБА ПОПОВИЋ (1934, Тузла) први пут се појављује на Октобарском салону 1960. Од 1963. живи у Паризу, излаже код Армана Зербиба, у Галерији Дидро, „сликарство суровости", у ствари надреалистичне визије у ренесансном декору, маразам старог ренесансног света и иконографије: хуманистичне потпуности и гордости. Он нема илузија као Шејка: оно што Шејка неће да призна он цинично разоткрива, оно што Шејка хоће да заустави и сагради он препушта уништењу. Први је конструктивно контемплативни меланхолик, други — натуралистички деструктивни циник. У почетку, око 1960, слика **Испраћај сублимираних талога, Хермафродита и жену, Екскумираног Св. Себастијана, Расцветавање гениталија,** итд. Има се утисак као да растаче једну стару слику, један стари хуманистички мит, како би исказао свој немир који расте из данашњег духовног стања. „Тај полазни ренесансни 'модел' слике за њега је сублимација појма оне хармоничне креативне мисли настале као предмет једног свијета продуженог хуманитета, активистичног разбора и здраве животне воље".[23] Из његовог Св. Себастијана киле утроба и црева, садистички тачно исликани. Прецизан дескриптиван цртеж, као основно изражајно средство, служи му да причу што импресивније саопшти — зато гледа Дирера, Холбајна, Леонарда.

У Паризу процес узима маха: разорене старе целине прерастају у органско цветање, низ кружних, мехурастих облика испуњава простор слике (**Краљ кепеца, Тајна вечера, Соба заборављених глава**). Маразам, међутим, не захвата саму позорницу, често позајмљену од какве старе фирентинске или сијенске слике — остаје симетричност њених главних плоха, холандски под у перспективи, небо у симетричним бифорама ентеријера, колонаде и прозори — већ саму сцену, богородицу, свеће, коњанике; уз маразам често иде и промена глумаца и радње — богородицу не замењује увек богородица у распадању, већ понекад и жена-монструм. Према томе, није у питању класична надреалистична, алогична ирационална јукстапозиција предмета, већ јукстапозиција опште познатог и већ симболичног историјског декора и непознате, неочекиване сцене, или разореног, односно цинично измењеног стања једног познатог симбола. Подвлачећи формални континуитет (декор), Поповић у ствари подвлачи духовни дисконтинуитет (сцена).

У Београду је сликао широко, сугестивно, врло добро; у Паризу, међутим, „гадно", љигаво, инертно, не допуштајући својој поруци да сублимира у естетско. Слично Даду, опседнут је децом, старцима и девицама ужасног лика, у свиленом, глатком потезу, смеђим и ружичастом, који често прелази у непријатан наранџасти тон, да би подвукао страву распадања. У погледу иконографском надахнуће Величковића, који ће

22) „Медиала", лист за уметност, 1959, бр. 1, стр. 4.
23) Јеша Денегри, **Сликарство Љубе Поповића**, „Израз", 1967, стр. 1094.
24) Collection „Actuels", Galerie Diderot, Ed. Marcel Zerbib, Paris.

од њега преузети и развити мотив распрскавања утробе и испадања црева кроз анус. У својој поеми-монографији **Љуба,** у којој евоцира београдски амбијент — Даду Ђурића, Тошковића, Медиалу, Академију, итд. — Исак Кермоал доста тачно опажа: „Љуба прво уводи луминозну композицију, која је сама прозрачност, и мало-помало она постаје свесна себе. Ружичасте, зелене, љубичасте, жуте масе, тек назначене, почињу да стварају облике и бића, али то је измишљени универзум. Љуба уноси у њега своје неурозе, своје опседнутости лудилом и смрћу, љубављу и еротиком, стварношћу и кошмаром. У почетку, у периоду његовог београдског круга, платно је тамно. Једна врло лепа жена рађа дете — идиота. Родити дете које је идиот јесте иста ствар као убити једно интелигентно дете. Зар је живот апсурдан за те младе сликаре рођене усред планина и поља по којима лута Дракулина сенка у пуној својој моћи".[24]

ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВИЋ (1935, Београд) у доба припреме и стварног трајања Медиале слика мале подрумске, мемљиве ентеријере, тамне и енигматичне, у тону црном и сивом, испуњене совама, кавезима, атмосфером страха и пропадања, која рађа фантоме. Истовремено црта оштро, изванредно, васпитан на албумима Дирера, Рембранта, Гоје, Леонарда. Сваки његов потез је функционалан, истовремено сензибилна регистрација и импулс — њихов склоп живошћу и ритмом пребацује целу визију у област структуре и целу структуру у област експресије. Катарина Амброзић тврди да је још као шеснаестогодишњак осећао симпатију према сликарима експресионистима Ел Греку, Мунку и Пикасу из плаве фазе, а такође према Бошу, Далију и Максу Ернсту.[25] „Оно што је Величковића већ на тим раним сликама, насталим око 1959—1960. (**Подрум, Соба, Напуштен простор,** итд.), одвајало од сваке фабулистике класичног надреалистичког типа била је уметникова оријентација на строго документаристичком третману међусобних односа предмета и тежња на превазилажењу сваког аутоматизма њихових психолошких значења, по чему би се ... ова фаза Величковићевог сликарства више но за неке облике надреализма и фантастике, судећи по начину коришћења битних пластичних фактора, могла повезати за неке атрибуте концепта 'мизерабилизма' или својеврсног реализма са тек наговијештеном 'магичном' евокацијом експресије призора" ...[26] За Величковићево формирање важан је био боравак у атељеу Крсте Хегедушића (1962—1963), који је, као изузетан сликар и јака личност својим погледом који немилосрдно разоткрива, својим црним хумором и креативним духом, био у ствари прави учитељ за сликаре његовог соја. После тога, од 1963. (Октобарски салон), настају велика **Страшила, Ступови** и **Подови,** са унакаженом људском фигуром као средишњим мотивом, односно **Главе, Лица** и **Непознати,** са повећаном, разореном, односно нагорелом главом, и Денегри примећује[27] да је прва група у знаку **догађања,** друга у знаку **стања,** мада не треба искључити могућност да друга, не мењајући својство, само сужава поље догађања које посматра, максимално га појачавајући. Јављају се и велики апокалиптични предели са белим небом и црном, угљенисаном земљом; његова визија нараста до монументалног. У почетку **Страшила** у интонацији чувају музејске успомене, остајући често у схеми хришћанског мартиријума распећа. Усправља их у огромна празна небеса, смешта ударну масу при врху платна, у горњој његовој трећини, подвлачећи ниским хоризонтом бесконачност простора. Такво квалификовање простора и високи угао гледања представља битну одлику Величковићеве експресије, као што ће касније, друга (**Главе, Лица, Непознати**) бити у методу повећавања и центрирања. Слика искључиво валерски — облике и сцене сугерише драматичним смењивањем светло-тамог; светлост и простор су главни чиниоци, брутално реални. Мотив је понекад измишљен или полуизмишљен, и такве слике, као што је **Буба** (1962—1963), својом креативном маштом, представљају продорне метафоре опасности и зла; **Буба** је нека врста чуме из народних клетви која пада с неба; понекад су мотиви стравично реални сами по себи (**Мртва природа названа класична,** 1963), тако да дејство дугују више теми (оштро осветљено мртво дете у мртвачком црном сандуку) него пластичној структури; понекад пак, као код Љубе Поповића, захваћени су маразмом: мотив страшила доживљава тај преображај, то „расцветано" распадање. Развојем управо све теме, њеним динамизовањем и модернизовањем, растакањем **Страшила, Скупова** и **Подова** у мешавину органских и индустријских асоцијативних облика, Величковић прелази из сфере Медиале, односно неонадреализма, у сферу нове фигурације.

МИЛИЋ СТАНКОВИЋ, „Милић од Мачве" (1934, Белотић, Мачва). Народну скаску и мит сеоске празноверице и „нечисте силе" прожима визијом фламанског позног средњег века Хијеронимуса Боша и Бројгла. Његово име је образац одређеног надреалистичког понашања и стварања, што, међутим, треба одвојити. Залагао се за увођење ћирилице на Балкану, за националну уметност, итд. У свом манифесту **Нови реализам или национална уметност** каже: „Нека сви цветови цветају, али заливати она чији је корен укопан у традицију. Ћирилица: 30 гласова једнако 30 знакова — најсавршеније, најједноставније и једино фонетско писмо света — један од важних фактора проналажења балканске југословенске истине." Из тих разлога он има и речи прекора за покрет коме припада: „Медиала — досад без ликовних резултата ... Са теоријом доста барата, али се до сада без ликовних резултата показала. Моје су симпатије дуго биле на њеној страни, јер сам сматрао корисним да се са Медиалом удружено поведе одлучна борба против обесних 'Европејаца' што сликају по рецепту 'обавештености' из западне Европе ... Мој покушај да у Медиали пронађемо то основно (национално) није успео. Први конгрес Медиале, који сам сазвао 21. XI 1961. лета у моме атељеу на Звездари, није решио проблематично питање 'националног' у уметности код медиалаца".[28] У свом еготичном несвакидашњем понашању, прогласима, писмима, интервјуима, несвакидашњим вернисажима многобројних својих изложби (у поноћ уз кукурикање петла), Станковић је надреалистичку машту унео у сеоску домишљеност, и обрнуто. Свесно субверзиван и необичан, „костур Радованов", „ледени Милић од Мачве", јунак вечерње штампе итд., стекао је двосмислену популарност, која је оне који читају и размишљају о сликарству, тј. „обесне Европејце", више одбијала него привлачила. То је можда узрок што у огромној његовој продукцији није довољно уочен истински лиризам у великим жутим и зеленим просторијама појединих слика бескрајних дубина, у којима компликована сцена, прича, изаткана од хибридних бића и облика, од живота, сна и историје, има извесну локалну боју. То откривају и називи његових платна: **Слово љубве, Српска тријумфална капија, Друга чета форсира Сунчицу, Смрт непознатог сељака, Први кожух, Други кожух, Бабине вериге, Радо иде Србин у војнике, Артиљеријски дивизион, Тешке гробне плоче плове над планетом, Ступа, Инвазија,** итд.

Милићева тематика, проткана симболима, често је есхатолошки обојена. Сусрећу се смрт, својеврсни народно стилизовани страшни суд и пакао. Његова зеленоплава, ватреноцрвена или жута небеса испуњена су демонима, ноћним птицама или овалним, јајастим љускама насељеним силама зла, а земља неповезаним сценама, измишљеним справама начињеним од делова познатих ствари, циновским сатовима, кулама, рушевинама, бурадима, левцима, ситима, древним колским точковима, трупцима, гредама, кољем, плотовима, крчазима, ступама, воденичним жрњевима, крстовима, шлемовима, црквама, фрескама, аждајама, удовима, поповима, војницима — читавим реквизитаријумом из доба ветрењача. По томе, по општој схеми, олтарском својству слике, као и по честом употребљавању триптиха и кружне нарације, може се лако закључити да је сликар главне поуке више примио од Хијеронимуса Боша него од надреалиста — довољно је погледати Бошов **Воз сена,** триптих из Ескоријала, нарочито његово десно крило са призорима пакла, са црном, фантастичном кулом која се у пожару оцртава на небу, са крилатим голим демонима-зидарима, лествицама, вешалима, скелама, неразговетним радњама хибридних бића. Али и поред есхатолошког призвука, Милић је ипак далеко од Бошове моралне узнемирености, од његовог предосећања и очекивања смака света, од филозофског, у основи песимистичког набоја његових пар. Зола; напротив, његова природа је активистична и самосвесна до гесла да „шамарчину данас Европи ударити смемо, ми Милић од Мачве", што подсећа на Мицића и његовог барбарогенија, а по општем пасеистичном и националном ставу и на Зографа. Он је више заокупљен мистичком атмосфером ирационалне целине него тачним значењем појединих симбола, тако да је иконографске таблице и семантички превод за сваки његов предмет и радњу немогуће направити. Иако је Бош израз позног средњег века, Милић је, без обзира на толико временско растојање, могао — полазећи пре свега од саме пластичне или анегдотске занимљивости — да примени сличну синтаксу и симбологију због слојевитости свести у српској још руралној, недовољно урбанизованој средини у којој су средњовековне скаске и гатке својствене колективној, патријархалној свести на заласку, која мисли визуелно, у симболима, и за коју су многе физичке ствари само спиритистички привиди духова, опасности и зла. Његова широко распричана, прецизно, глатко исликана платна, често несумњивог лиризма тона и светлости, за широку публику су занимљиве скривалице чудних детаља и разлог дивљења извођачкој вештини.

Мало по страни од сликара Медиале, ДРАГАН ЛУБАРДА (1933, Сијерци код Сокоца), слично Тошковићу, а различито од осталих припадника своје генерације, определио се за цртеж и акварел као примарне дисциплине. Стенограме осећања осетљиво слаже у целовите, ритмичке асоцијативно саздане пластичне структуре, налазећи се негде између Клеа, Тангија и Волса. Мотив лебдења, органског и вегеталног кретања има вид опажања маштом преображеног и сведеног на пластично, као што је то случај код Лубардиног земљака Мила Милуновића у његовим акварелским белешкама са Приморја. Прозрачан и флуидан мотив биља, алги и трава, измаштаних предела орнаментисан је понекад људским бићима и главама и пропраћен тананом сивом бојом, осенчен тамном или ружичастом и акцентован ултрамарином. „Он нам нуди" — пише Зоран Павловић — „могућност да у талогу сокова биљака које клијају и подижу се, да у кори дрвета и ветру који му помера грање, да у одблеску на води и у разрушеним зидинама некадашњих градова, да у лику Јуде или тела бремените жене човек препозна своје лице и да, када тај моћни потоп препознавања буде потпун, буде јединствен, цео и сав промет свешћу о величини заблуда и исплативости вечитог трагања, да се тада, тек тада, јаве знаци очишћења и праве хармоније."[29])

(Из књиге **Српско сликарство XX века,** „Нолит", Београд, 1970.)

■

25) „Уметност", април-мај-јун 1965, бр. 2, стр. 69-72.
26) Јеша Денегри, **Сликарство Владимира Величковића,** „Израз", јун 1967, бр. 6, стр. 528-538.
27) Исто.

28) Каталог **Ледени Милић од Мачве костур Радованов,** фебруар 1962, штампа „Јем".
29) Каталог изложбе Драгана Лубарде и Леонида Шејке, Салон Модерне галерије, Београд, 15. I — 15. II 1965.

Садашњи облици надреализма у Београду

Алекса Челебоновић

□

У Југославији а посебно у Београду надреализам већ има традицију. Пошто овај појам значи пре свега неканав однос према животу и уметности а тек онда и одређен начин изражавања, није од битног значаја да ли је ова традиција најпре настала у литератури а тек онда у сликарству. Први циљ тог покрета јесте да открива и разоткрива садржај скривених дубина човекове душе. На једној страни таква делатност одражава отпор и протест против свега што садржај живота потискује у таму, на другој страни значи онај процес ослобађања душе за који Херберт Рид сматра да представља данашњу нужну и корисну функцију уметности. Питање да ли се ови процеси слажу са постојећим појмовима о лепоти и уметности, за надреализам никада није имало одлучујући значај. „Са литературом немамо никакве везе; међутим, ако би требало били бисмо способни да је — као и сав остали свет — употребимо и ми",[*] — овако гласи прва тачка познате изјаве париских надреалиста од 25. јануара 1925. године. Мало касније је цела плејада младих београдских литерата — Александар Вучо, Душан Матић, Марко Ристић, Ђорђе Костић, Ване Живадиновић-Бор, Оскар Давичо и др., а међу њима и сликар Радојица Живановић — Ноје — установила београдски надреалистички покрет који је врхунац активности и остварења заједничких циљева доживео у годинама између 1930. и 1934. Ова група је издавала своје алманахе и часописе у којима су били заступљени не само домаћи аутори већ и најзнајнији писци надреалистичког покрета у Паризу. Између осталог овде су први пут у Југославији биле репродуковане слике Салвадора Далија, Макса Ернста, Хуана Мироа — заједно са фотографијама дела Живановића — Ноја, са цртежима Ђорђа Костића, фотомонтажама, колажима и фотограмима разних чланова групе и њима сродних сарадника. Значајно је да се испод низа репродукованих клишеа налазе имена књижевника који су више или мање успешно односно технички несигурно покушавали да помоћу слике употпуне изражајну моћ својих издања. Очито су чланови ове групе осећали да су потребне слике које би на визуелном плану заступале надреалистички став. Само један професионални сликар није групи био довољан.

Од свега онога што је београдска надреалистичка група радила на подручју визуелног саопштавања осим репродукованог материјала у њеним издањима сачувала се само једна слика Живановића — Ноја,[1] нешто више цртежа неких чланова групе, пре свега Ђорђа Костића, и цео свежањ цртежа у наставцима са насловом **„Cadavre exquis."**[2] Група се распала 1934/35. године. После овога периода може се говорити само о надреалистичким зачецима или о искушењима у текстовима појединих њених припадника а не о организованој надреалистичкој делатности. Распад су проузроковале две силе. Спољња и наизглед јача произилазила је из политичких захтева чланова који су се придружили крајњој левици а самим тим примили њене тадашње погледе на уметност,[3] међутим она снага која је дубље досезала и разарала извирала је из међусобних односа међу појединцима у групи. Њени чланови су наиме били углавном писци таквих индивидуалних хтења да су се као личности доста тешко подређивали групним захтевима, па ни на темељу надреализма нису могли пронаћи трајније заједничке основе. Иако је литерарни рад њезиних некадашњих чланова стекао пуно признање тек у годинама после другог светског рата, а можда баш због тога, група је унела у београдски интелектуални живот актуелност надреализма из његовог првог периода. Као проблем надреализам је живео знатно дуже него што је трајао његов ортодоксни период, и без обзира на то да ли је било расположење за његове погледе или против њих — иако је ово прво било јаче — у слободним односима речи, у неочекиваним психолошким обртима, грубој еротици и тајанственој природи.

Ту актуелност је снажно подстакла и носталгија за фантастичном, која се нарочито осећала у послератном периоду јер је из предратне уметности и литературе била такорећи искључена. У сликарству ово се показало приликом вредновања оставштине Милене Павловић-Барили, сликарке која је завршила уметничку школу у Београду, затим отишла у Италију, продужила у Шпанију и Америку, писала песме на језицима тих земаља и до своје ране смрти 1945. године сликала нарцисоидне теме на начин који није имао никакве везе са дотадашњим југословенским сликарством.

Носталгија за фантастичном била је нарочито очигледна после 1953. године и у настојањима да се у културном наслеђу потражи заправо оно што је митско, фантазмагорично, симболично и подсвесно, као што су на пример одломци из песама, изреке, наслеђени пагански обичаји, детаљи са фресака, богумилски и сеоски надгробни споменици. Сви ти моменти из људске и уметничке традиције су касније све чешће надахњивали и саме савремене уметнике који су тражили свој сопствени израз. Свакако да су преживљене страхоте рата, страх пред новим и још непредвидивим несрећама, такође допринели томе да су уметници све више размишљали о пореклу митова, измишљали нове и комбиновали старе. Духовна сфера коју је раније објашњавала црква измицала је било каквој догми и спајала се са слободном маштом у којој су се мистика и рационалност увек наново преплитале и супротстављале. Надреалистичка традиција, чежња за маштањем, оживљавање старих прича и страх модерног човека, све су ово компоненте које су биле присутне у атмосфери уметничког живота у Београду. Подразумева се да би дубља истраживања могла открити и друге разлоге за такво кретање који би били пре свега друштвено-историјског

* Француски текст првог става декларације: **„Nous n'avons rien à voir avec littérature; mais nous très capables, au besion, de nous en servir comme tout le monde".**

1) „Привиђење у диму"; 1932, Модерна галерија, Београд.

2) Збирка је власништво Марка Ристића, Београд.

3) Конгрес писаца у Москви 1934.

карактера. Што се естетске стране тиче можемо да констатујемо да их је тако, у служби трансцендентних идеја, почело у све већој мери да инспирише сликарство Северне Европе и да су поједини уметници у том периоду некако допунили поимања која су се у београдском сликарству од почетка столећа надаље развијала у духу средоземне културе.

Први међу послератним сликарима који су јавно изложили радове изразито надреалистичког карактера био је Милан Поповић и то 1953. године. У њима су биле очите алузије на рат и механичку цивилизацију, изражавале су их дрвене лутке, лењири, троуглови, конци а чиме је поново оживљавао Де Кириков период метафизичког сликарства. У исто време су два студента Академије, Миодраг Ђурић-Дадо и Урош Тошковић, неуморно цртали техником старих мајстора фантастична и језива привиђења. Док је Тошковић у почетку био цртач, Дадо се бавио сликарством. Неколико преосталих уља из тог периода показују тајанствене призоре са људским бићима скулптуралног облика у декору наглашено средоземне архитектуре. Коцке, лопте, стубови и луци играју овде значајну улогу. Главе-лобање а посебно присуство деце неодређеног пола, сличних фетусима, чине да се садржаји тих слика приближавају симболици неких дела реднолумбовске уметности и Перуу, на пример глинених фигура **Chankaia** близу Лиме, названих **Cuchimilcos,** које су између осталог вероватно морале да опомињу богове на дужност да умрлог поврате на свет, да смрти следи после извесног времена ново рођење. Очито су се све мисли и бриге младог Дада стицале у проблему како победити супротност између живота и смрти. У моменту када је скренуо пажњу јавности сликом „Композиција",[4] изложеном у Ријечком салону, он је у јесен 1956. отишао у Париз.

Из круга младих, у коме се кретао Дадо, оформила се група Медиала.[5] Име јој је нашао Миро Главуртић, а имало је два значења. Прво, основно, указивало је на средишну црту, која помирује две крајности, друго, симболично, открива се ако се реч подели: мед и ала. Према замисли њеног творца ова реч у том случају и сама казује две крајности које треба помирити. Тако „мед" подсећа на слатку храну душе, односно на уметност, која јој прија и успављује је, као на пример декоративно сликарство, док је „ала" неман која руши постојеће појмове и гута облике, што указује на данашњи енформел.

Међутим, прва изложба ове групе, јула 1958., није имала ничег средишњег, ничег помирљивог. Двојица излагача, Леонид Шејка и Владан Радовановић, изложили су експерименталне радове. Први је изложио циклус објеката под заједничким насловом Ђубриште и композицију Мултипликација, други предмете са тактилним учинком који су имали наслов Пипазони. Заједничке тачке међу тим врло различитим објектима могле би се наћи једино у побудама из којих су ови аутори стварали. Бар што се тиче главних циљева тих радова, ни први ни други нису имали намеру да дођу до неких естетских резултата, него су хтели да откривају и разголићују психолошке појаве. Док је Шејку интересовало да одреди механизам који бисмо могли назвати психологијом ликовног ствараоца или истраживање односа предмета и идеја, Радовановићеви огледи ограничавају се на уже и конкретније подручје: на изазивање еротских асоцијација помоћу додира. Уместо индивидуалног доживљаја света настали су „пипазони", нека врста инструмента који вештачки понавља његове појаве.

Шејка је покушао да систематизује своја сазнања не само у збиркама већ и на сликарски начин — у композицији Мултипликација. Сугестивни и асоцијативни учинак победио је овде над мисаоним који је упркос датој шеми на дну слике остао нејасан и неодређен. Слика је израз оптерећености људске душе, која као талог настаје и повећава се под утицајем угрожене животне средине, и није толико илустровала ауторове мисли о односима између субјекта и објекта које изражава „Ђубриште". Када је висила у малом простору некадашње Омладинске галерије на Обилићевом венцу, композиција је својом аморфношћу и огромношћу могла да као живи песак потопи гледаоце у море своје нагомиланости.

На другој страни и Радовановић се огледао на једну од класичних уметности: музику. Пошто је „пипазонима" недостајао прави уметнички садржај, он га је изражавао помоћу фуга и корала који су се изводили у изложбеним просторијама. Ово су биле композиције са основама ритмичког кретања и истовремене напетости, као код старих мајстора, али без њихове мелодичне арабеске. Приликом заједничког доживљавања ове музике и „пипазона" могло би се рећи да су ови последњи били намењени разгибавању „доњих сфера", док је музика сугерисала кретању навише, ка узвишеним подручјима мисли и осећања. У тој растрганости душе, евоцирају драстичне дилеме, вредне једног Антона Пустињака, била је суштина Радовановићевог покушаја.

Сличном проблематиком као он, премда више усмерени на једну врсту уметности, и то најчешће на сликарство, више алузивно, метафорично и прекривено велом личног изражавања, бавили су се — нарочито мало касније — и други припадници групе Медиала.[7] Међутим, и код њих као и у Радовановићевој музици, осећају се утицаји старих ренесансних и барокних мајстора. Већ на првој изложби групе остала два излагача, Оља Ивањицки и Миро Главуртић, показали су да траже одговор на своја питања пре свега у облицима класичне уметности. Оља Ивањицки је ово нарочито јасно исказала на својој самосталној изложби годину дана касније. Не само да су њене тадашње слике биле

4) Слика је била изложена на 23. изложби УЛУС-а године 1957. и имала је наслов „Бициклиста".

5) Изложбе групе Медиала: јули 1958, Омладинска галерија, Београд Обилићев венац. Излагали су: Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Владан Радовановић, Леонид Шејка. Септембар 1959. Галерија Графичког колектива, Београд. Излагали су: Коста Брадић, Михаило Чумић, Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Светозар Самуровић, Милић Станковић, Леонид Шејка, Владимир Ве-

урађене у техници Леонардовог кјароскура него су и сами мотиви у чијим цртама се преплиће лик аутора подсећали на појединa музејска дела. Ишло се за неком врстом идентификације, коју у овом случају не смемо посматрати одвојено, без њеног друштвеног призвука. Такав начин сликања наиме није само преносио интимне психолошке садржаје, него је помоћу њега аутор пружао одговор на чињеницу да се тадашњи београдски уметнички живот брзо приближавао модерним погледима, смањујући растојање до Запада. Мира Главуртића, који је све док је група постојала, имао улогу идејног вође, представљали су цртежи класичног и илустративног карактера.

Сликање у духу технике старих мајстора још је више дошло до изражаја на другој изложби групе 1959. године, чији је састав излагача био нешто другачији а број већи. Док је однос према музејском наслеђу, а поготову према ренесанси, раније био у другом плану, сада је постао од битног значаја и прерастао у путоказ ка откривању облика. Ове промене није проузроковала само чињеница да се група појавила у новом и проширеном саставу, него је и сам Шејка, чији је удео био одлучујући за прву изложбу, развио друге проблеме, како на предметном тако и на формалном плану. Трагови ових промена налазе се и у његовим белешкама у листу „Видици". Док је раније могао рећи: „Сликарство се појављује само као једна од делатности на ђубришту",[8] на новијем ступњу је одлучно одбацио модерни аутоматизам (при томе је вероватно мислио на **ready-made** и **action paiting**) и изјавио: „Ако су врата широм отворена, може их промаја залупити. Пред нама је отварање врата, лагано и са стрпљењем."[9] Његове слике су после тога опет компоноване као сећање на старе мајсторе и у њима има много осећања и истинског одушевљења. Избегавају илустративно и предмети на њима наступају пре свега својом симболиком, означавају филозофске појмове и међусобно су, као естетска целина и тематски — по главној мисли, у међусобном односу.

О идејним и естетским тежњама Медиале добијамо верне податке у једном броју истоименог листа, којег је руком написао и илустровао сам Главуртић и који садржи, осим његових, још и текстове Шејке, Свете Самуровића, Синише Вуковића и Боде Марковића. „Медиално сликарство ће сјединити све партикуле које су биле осамостаљене у овом аналитичком периоду." Значи, жеља за синтезом и сложеношћу ликовног израза која је могла у једној од следећих реченица уградити речи: „Вермер је медијални сликар." Ни писац тог текста ни остали чланови групе не задржавају се само на питањима сликарства, већ своју визију света проширују на прилично шире, филозофске, скоро езотеричне појмове и формуле као што је на пример ова: „Човек је медиала између свести и природе, макрокосмоса и микрокосмоса и сликарство Медиале га нужно подразумева." Поред музејског наслеђа из времена ренесансе, наилазимо и на ликовно тумачење предмета у духу икона. У том погледу су најкарактеристичније слике Светозара Самуровића. На њима су предмети као фигуре само назначени и зраче неку необичну светлост која се бори са тамом која их окружује. Иако ове слике нису ниуједној појединости ни по цртежу непосредно сличне иконама, имају ипак у себи нешто од оног надчулног и тајанственог мира.

На својој трећој изложби група је наступила поново у новом саставу, али су ипак њене основне тежње, изражене пре годину дана, задржане. Том приликом су појединци, како међу старијим тако и међу новим излагачима, остварујући своје идеје, показали без сумње технички напредак. У међувремену појавили су се и други уметници који су на свој начин тумачили сличне мисли и сликарске тежње. Међу уметницима који су учествовали на изложби групе Медиала или их са њом посредно повезују сличне тежње, налазимо осим већ поменутих још неколико изразитих личности.

Милић Станковић је изразит представник фантастике у сликарству. Његове теме су променљиве, уплетене и наративне. У њима су елементи народних приповедака и веровања, историје и политике, религије и еротике. Веома значајну улогу код њега играју наслови слика као и алузије на савремене догађаје у ближој и даљој околини. Сва та нимало једноставна грађа настаје на небу, на земљи и у води и човек је мора пратити у временском кретању, од једног до другог педантно изграђеног детаља, у његовом карактеристичном декору, у коме су чести трагови апокалиптичног разарања, а небо црвено од пожара и експлозије. Док је у грађи на свој начин актуелан, у облику се Станковић оплемењује пре свега са фламанским мајсторима, као што су Баш, Бројгел Старији и Патинир.

И Милован Видак изражава се помоћу прецизне технике старих мајстора. Његова малобројна платна пола су дуготрајног рада и размишљања. Његову тематику чине појмови везани за развој живота, његова кретања и смисао које дозива у сећање помоћу луцидно замишљених детаља, обасјаних светлошћу, као на пример песак на дну бистрог планинског потока, или пак помоћу пространих сценографија са дубоким перспективама. Одређеног стила нема, међутим створио је неколико слика које су у облику и колориту необично прецизне.

Међу тим сликарима Владимир Величковић је једини чији рад лако повезујемо са досадашњим развојем југословенског сликарства. Његови почеци показују некакав утицај тамног периода Габријела Ступице, из којег и касније задржава љубав према богатој и променљивој сликарској грађи, мако ту своју способност свесно ограничава на бело-црну лествицу. За време друге изложбе Медиале слика још тајанствене

личковић, Синиша Вуковић. Октобар 1960, Галерија Графичког колектива. Излагали су: Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Љуба Поповић, Светозар Самуровић, Леонид Шејка, Урош Тошковић, Синиша Вуковић.

6) У чланку „Липазони II", Видици 33-34, јан. — фебр. 1958. аутор, насупрот, обрађује технику тактилног израза као подједнако значајну са другим уметностима, иако на крају схвата њену ограниченост.

измишљене ентеријере и мртве природе. Из последица рата и окупације проистиче садржај следећих његових слика које су промете мотивима смрти, уништења и мучења, док се по облику развије у веће просторе, у више, покретљив и смишљен цртеж.

Љуба Поповић појавио се у групи тек на трећој изложби. Његове композиције, које имају ширину и размах, приказују у гроплану, увек на неки посебан начин, распадајућа људска тела чији делови при томе се претварају у друге органске и неорганске састојке. Детаљи се на тим местима гомилају у бесконачност, а при томе се увек подређују класичној, музејској концепцији целе слике. И код Љубе Поповића наслови имају свој посебни значај. Помоћу њих он хоће да шокира. Што се тиче тема и њихових веома нејасних алузија, код овог сликара се, пре свега, сусрећемо са одразима друштвено-психолошким и етичким питањима.

Драган Лубарда, који није излагао са групом, пример је темперамента сличног Даду Ђурића. Ово је цртач са ванредном фантазијом коме испод руку излазе сликовите представе, међу којима су честа пантеистична надахнућа. Одликује се нарочито префињеношћу у цртежу која је толика да утиче чак на избор материјала са којим ради. Он употребљава раствор чађи уместо туша, који му се чини сувише грубим средством за жељене нежне потезе и светлосне преливе.

Група Медиала је веома значајна баш у свом настојању да прошири тематику метафоричког сликарства. То нам постаје нарочито очито ако је упоређујемо са сличним тежњама у класичном надреализму. Ако упоређујемо њене резултате, на једној страни са некадашњом делатношћу београдске надреалистичне групе, на другој страни са неком од општих карактеристика надреалистичног покрета у Паризу, можемо да констатујемо велике разлике како на идејном плану тако и у тражењу облика. Пошто су тога били свесни, појединци уметници који су некада излагали у тој групи и њихови пријатељи, измислили су нов израз — релационизам, помоћу кога желе да као битан садржај свога рада означе настојања у проналажењу свеобухватних и свездружујућих одговора у вези са класиком и модерном, фигуративношћу и апстрактношћу, реалношћу и фантазијом. Док су поимања раније надреалистичне групе узнемиравала савременике односом њених припадника према културној прошлости, садашњи сликари стварају у култивисаним и прихватљивим облицима. Док је код претходника главни садржај њихових дела отворен протест, код садашњих уметника тај садржај је посредан и скривен. Надреалисти су младалачким жаром анализирали скривене жеље, док релационисти одабирају најчешће оно чега се човек плаши или што му је одвратно. И коначно, док су први били политички ангажовани, други су заузели пре свега односом човека према филозофским и етичким питањима.

Што се тиче главног открића надреализма у свету, са чијим тишинама и дубинама људске душе их повезују исти истраживачки дух, можемо да закључимо да аутоматизам подсвести замењују езотеризмом, да су им милији средњовековни него антички мотиви, да их не преокупира еротика него страхоте рата и психолошке последице друштвених проблема.

У исту генерацију са творцима Медиале улазе и сликари Крагуљ, Нагорни и Миљуш, који показују сличну жељу за проширењем тематике метафоричног изражавања. Од раније групе разликују се по томе што се у идејном погледу интересују пре свега за животне процесе као што су рођење, кретање, постанак саћа, шкољке и пужеве куће, представе о свемиру. Не траже крајње узроке и компликоване последице живота него им је ближе симболично представљање самог животног тока. Зато су по облику једноставнији, савременији и музејски неоптерећени.

Згуснут приказ рада групе стваралаца младе уметничке генерације у Београду још издалека није исцрпео нове облике надреализма у београдском а поготову у југословенском сликарству. Као негирајући однос према свему што спутава нагоне, чувства и мисли, као њихово ослобођење, као истраживање подсвести и свега што је скривено и као могућност упоређивања резултата свести и нагона, историје и мита, надреализам разотрива нова решења на широкој основи и преплиће се са реалистичким и симболичким облицима.

(Ликовна ревија, 7-8, лето 1963.)

■

7) Ране Шејкине слике (пре 1956. године) било су исто тако компоноване у класичном стилу.
8) Шејка Класификатор: Леонид Шејка, Видици, 35-36, 1958.
9) Шејка Леонид: Предметност у једном могућем сликарству, Видици, 49-50, 1960.

Медиала

Поводом ретроспективне изложбе 1953—1966.

Живојин Турински

□

Уметничке групе се најчешће стварају тако што сви чланови усвајају одређени пластички програм. Међутим када се **Медиала** удруживала као да томе није поклањано много пажње. Духовна сродност, неки виши и суптилнији начин препознавања сабрата у случајном сапутнику одлучивало је у првом реду и најпресудније. Стога, као што каже Синиша Вуковић, не може се утврдити ни датум рођења групе нити, додајмо, ко све сачињава ово братство. Шта више, само условно би се могло казати да је ово сликарска дружба, јер је тек једном делу **Медиале** сликарство искључиво усмерење. Требало би рећи: **Медиала** је група својеврсних мислилаца која понајчешће своје тезе образлаже и доказује посредством слике и сликања.

Иако се не би могло говорити о програмским одређењима **Медиале**, која свој интерес сасвим смело шири у готово све домене савременог пластичног изражавања, мора се уочити и посведочити да свако „медиално" дело садржи неко посебно и само том кругу мишљења присно обележје. У првом трену, разматрајући неке белеге својствене површју ових слика, и тако одлучујући о њиховој правој природи, могао би се донети погрешан суд. Међутим, надреално и фантастично није крајни циљ и идеална формула овог начина тумачења суштине света сликањем. Било би тачније када би се рекло да је надреализам тек послужио као првобитна жижа у којој су се преламала њихова рана интересовања. Касније су дошли отпори па и делимична разрачунавања. Миро Главуртић ће записати: „... дубоко у души нисмо се осећали надреалистима", још једном обзнанивши потребу да се, истинитости ради, изврши разликовање надреализма од намера **Медиале**.

Веома је карактеристично за **Медиалу** и као групу и као покрет да се, иако привидно изгледа сасвим супротно, не одриче модерног пластичког искуства. Шта више, оно ће бити основа са које ће отпочети да зидају своју кулу која се огледа дубоко у водама историје. Синиша Вуковић ће у уводу каталога ове изложбе записати сасвим прецизно образложење оваквог опредељења. „Исто тако, човек мора да говори са висине свог доба, а то подразумева и синтетизовано историјско искуство. **Медиала** је саговорник дугог памћења. **Медиала** настоји да препознаје линије континуитета протегнуте кроз време, оне линије које спајају све слојеве историјског искуства са актуелним искуством". И ту, чини се, настају тешкоће и неспоразуми приликом схватања **Медиале** и „медиалног" начина мишљења. Кључ загонетке би морао бити једино у намери да се надстварно подразуме у стварном. Кула коју предано зидају требала би бити недостижна интегрална слика; одраз њен у води вероватан је домашај оне тајне и свеобухватније формуле која је и циљ трагања. Да би се схватио „медиални дух" морају се двоструким напором упознавати оба ова усмерења. Привидно супротно окренута, она ће се једном можда у крајњем увиришту недогледа обједините. Целовита слика коју снева Леонид Шејка, идеал лепоте и реда за којим чезне Миро Главуртић, васељенско позорје које као начин живота предлаже Оља Ивањицки, све „медиалне" исте и различите намере постаће могуће.

Овом се изложбом хтело да прикажу и осведоче путеви којима је **Медиала** стасавала до садање своје зрелости. Треба одмах рећи да се у томе само делимице успело. Врло видно изложбу окрњују празнине на зидовима где је требало очекивати значајне слике. Права се представа о развоју и дометима неких излагача не може стећи по ономе што је изложено. Незадовољен се остаје пред давним сликама Дада Ђурића, још неразвијена дара и приземне имагинације по којима се никад не би дало да је у овој средини био истински творац баш оне духовне климе из које је **Медиала** изникла. Малобројни и сасвим просечни радови Уроша Тошковића недовољни су подсета на тог можда најинспирисанијег цртача тавне маште којег је ова средина имала. Љуба Поповић и Владимир Величковић такође нису на овој изложби представљени ни у одговарајућем броју слика нити стварно репрезентативним делима. Један изузетан ликовни догађај осиромашен је тако у свом могућем још вишем домету.

Можда би услед ових промашаја ову изложбу требало схватити као једну условну недељиву целину. Намера би тада била у померању акцента са појединачног дела на укупни доживљај десетогодишњег трајања и разгранавања „медиалног" тумачења суштине и судбине света. Тиме је омогућено успостављање једне дистанце са које се **Медиала** може историјски посматрати и оцењивати.

Ретроспективна изложба **Медиале**, једне од најзанимљивијих београдских ликовних група још нас је подсетила сликâ које смо некад видели, или пред њима зачуђено размишљали а које данас већ представљају трајно наслеђе наше модерне уметности.

Судови о овим делима већ су донети и томе се данас, јер вишеструко временом проверено, нема и не може ништа ни одузети ни додати. Одређене представе о вредности и домету подразумевају се већ самим поменом њихових имена, а то су, између оних чија су већ казана: Оља Ивањицки, Коста Брадић, Миро Главуртић, Владан Радовановић, Милић Станковић, Света Самуровић, Леонид Шејка, Синиша Вуковић, Милован Видак, Пеђа Ристић.

Ипак погледајмо шта појединачно доноси ова ретроспективна изложба **Медиале**. Пре свих требало би издвојити Љубу Поповића и Владимира Величковића, који су уз Дада Ђурића, нешто раније формираног, сликарски најзрелије личности групе. Одмах је уочљиво, када је реч о овој тројици, да су понајмање оптерећени потребом да у некој нарочитој, „медиалној", области траже инспирацију за своје дело. Њихова заједничка намера је да у оквирима неонадреализма потраже могућности приступа једној новој и само њима својственој формули сликарства.

Љуба Поповић је окренут ренесансном типу слике одакле ће не само извући поуке о организовању простора већ и преузети многе детаље посредством којих ће градити амбијент за ванвременску радњу свога дела. Хермафродити, канцером изгрижене мадоне, хидроцефална деца, неуротични кошмари најчешћи су садржаји на основу којих Поповић казује своју дубљу пластичку истину.

Владимир Величковић је опседнут најчешће питањима умирања и смрти у њиним најужаснијим видовима. Његове слике најдиректније евоцирају ужасе рата, недостојна и сурова мучења тела, тренутак уочи убиства. Крвници никад нису присутни, оно распећа гамижу пацови жудни хладног меса и кошава која као да својом силином тежи да разори стравични призор. Изванредан занатлија, Величковић се поиграва материјалом слике хитро и спретно. Широки гест којим наноси боју на платно као да је научен и преузет из акционог сликарства.

Дадо Ђурић је такође заговорник сликарства које своје коренове протеже од надреализма па све до Матијаса Гриневалда и старих фламанских мајстора. Његова уметност као да је известан, помало чедан, помало узнемирујући, понекад цинички разговор са овим нашим светом који је ружан, недостојан и нужан у исто време. Сложена унутарња структура Ђурићевог дела формира у гледаоцу стање једне напрегнуте контемплације, грч који не обећава наду да ће доћи икад до олакшања и спокоја као крајњег резултата разумевања његове намере.

Леонид Шејка је вишеструко занимљива личност не само у оквирима **Медиале** већ и шире у нашој данашњој средини. Теоретичар је који барата једном подоста затвореном, езотеричном мишљу и уједно сликар који покушава да своју веома сложену идеју преобрати у естетски објекат. Да би се разумело Шејкино дело мора се неминовно размотрити све што сачињава магични круг његове теорије о интегралној уметности.

Схватајући међусобно односење научне и уметничке мисли дијалектички, као континуирани процес беспрестаног превазилажења и допуњавања („... на врху рационалног открива се права димензија ирационалног"), Шејка пледира за сликарство које ће бити целовито и свеобухватно и у пуном сагласју са основним научним и филозофским императивом који данас тежи да привидну сложеност природе дефинише дубоким и једноставним законом свеопштег саображавања јединственом космичном принципу.

Инсистирајући на потреби традицијског везивања за некадање целовитије облике слике, Шејка у ренесанси проналази могући оквир за данашњу слику која се може усагласити са претходно обелодањеном потребом потискивања свега хаотичног и партикуларног у интересу представе света која би била битно јединствена. По Шејкином схватању, ирационално језгро целовите слике нашег времена коинцидирајући са ирационалним ренесансне слике „није више ирационално експресионистичког и надреалистичког типа" нити је „уточиште у бекству од рационалне стварности" већ је „процес упијања и препознавања јеке која долази из далеке традиције ренесансног сликарства". Шејка сматра да следи период поновног садруживања свих отуђених делова данас распарчане ренесансне слике у нову и квалитетнију целину.

Било је потребно оволико простора посветити овим разматрањима о могућности успостављања интегралне слике стога што се Шејка може сматрати важнијим духовним предводником **Медиале**.

Иако између овако постављеног идеалног циља и његове могуће реализације у домену сликарства нужно мора доћи до раскорака, оно што је Шејка ипак домашио својим делом може се без страха од претеране смелости рачунати у блиставије тренутке наше модерне уметности. По намери његове би слике требало да коинцидирају са делом Вермера из Делфа. Оваква симплификација његове намере је исто толико нужна колико и штетна. Нужна стога што повезује оно што је насликао са оним што је желео, штетна, пак, што ни најмање не исцрпљује све оно богатство сложене пластичке мисли које се на тим платнима стекло. Требало би зато рећи да Шејкине слике садрже и више и мање од свега онога што као теоретичар предлаже. Светозар Самуровић, судећи по многим особинама његове уметности, као да је залутао сасвим случајно у ову групу сликара које ипак везује једна црвена нит приближно истоврсних намера, у многоме различитих од оних које су у његовом интересу. Све Самуровићеве слике имају један заједнички именитељ. Несумњиво да би га требало видети у византијским кореновима његове инспирације. На замагљеним тамним основама, у мекој, сочној потки уметник истикива једва слутљиве лик неке давне властелинке. Самуровићева тиха и отмена уметност увек изазива известан носталгичан уздах и потребу да се медитира о прошлим давним данима.

Оља Ивањицки је вероватно најразноврснији стваралац групе. Немиран дух, она као да се испробала у свим могућностима које и савремена и класична уметност нуде. Скулптор и сензибилан цртач, сликар не мањег дара, творац првих и ваљда јединих хепенинга у нас. Ивањицки је увек била на самом врху оних захтева које је актуелни тренутак налагао. Требало би рећи не само што је била први заговорник нених пластичних новина, она је у све то умела да утка и свој удео, да дода онај нужни прилог који је само њеној уметничкој мудрости својствен.

Милић Станковић је отпочео своје уметничко

делања везујући се за Бројгела, или још прецизније, градећи слику на основама извесне надреалистичне интерпретације тог сликарства. Иако је и данас остао у ширим оквирима бројгеловски схваћеног света, Станковић је успео да изгради властиту иконографију. Митизирани амбијент у којем се креће је његова родна Мачва и фолклорне скаске. Минуциозност и перфекција материјализације су најособеније врлине овог сликарства. Требало би још додати да вредност дела обично стоји у обрнутој сразмери са обимношћу приче које оно настоји да каже. У новијим сликама Станковић настоји да анегдотику подреди пластичном садржају што несумњиво отвара још шире могућности његовој уметности.

Синиша Вуковић је вероватно још више но Шејка упућен да трага за могућношћу неке уметности која би се могла подредити филозофским циљевима. У Вуковићевом делу се стога врло промишљено синхронизују истраживање перспективе на начин давних мајстора и модерна сликарска искуства. Упркос напору да се све што улази у слику оцељује рационалистички, непланирано и несвесно ће уметник умети да се поигра и са емоцијама. По правилу у таквим сукобима чула и воље настајала су најбоља његова дела.

Урош Тошковић се готово искључиво бави цртежом, међутим то нимало није умањило могући домет његове изузетно велике надарености. Тамно у људском лику одувек га је највише привлачило. Ипак, за разлику од Величковића и Поповића, у форми која је увек дуготрајно и упорно тражена и наново испитивана искри известан оптимизам. Хуморно и црно преплићу се на овим цртежима. Час смешак проистиче са тамне основе час мрак и туга зазвоне у једва слутљивој пошалици.

Коста Брадић је прошао кроз две етапе у свом сликарском раду које иако формално различите имају дубљих унутарњих склоности. Иако прва изразито апстрактна а друга евидентно фигуративна, обе везује, условно речено, ренесансни карактер садржаја дела. У почетку сасвим спонтано трагајући у кругу леонардовских потопа, Брадић је био, чини се, ближи ренесансном духу но данас у портретима који би по намери требало да се баш у тим оквирима нађу.

Владана Радовановића треба пре памтити по духовито смишљеним пипазонима но по сликама које је овог пута изложио. У сваком погледу сиромашне, оне су само окрњиле и досадњу представу и саму изложбу.

Миро Главртић, један од теоретичара **Медиале**, више се представља као духовни усмеритељ групе но као сликар. Требало би заправо рећи да слике које је изложио нису дела о којима би се тако могло размишљати. У цртежу, понекад евидентно невештом, Главуртић успева да формулише нека осећања неодређене носталгије за класичним узорима.

Милован Видак, доследно и изузетно вешто, гради једно сликарство за које би се могло рећи да је у истој мери надреалистично колико и неоромантичарско или класицистично.

(Уметност, 17, 1969.)

■

Медиала,
Дадо, Пустолина, бисекс слике, Оља као ђубретар, анексија стварности

Боре Ћосић

□

Медиала, једина права послератна естетичка групација нашег подручја, организована је године 1958, у првом реду као екипа дубоко рационалног погледа на уметност, отворености према свакој врсти духовног експериментисања, а сачињавали су је Миро Главуртић, Владан Радовановић, Леонид Шејка, Синиша Вуковић, Оља Ивањицки, Коста Брадић, као и Илија Савић, сада већ, на жалост, мртав. Без обзира на сложени састав, који је окупљао инстинктивно ствараоце као и промишљене конструкторе, аскетске практичаре уметности — „вере" као и екстравагантне егзибиционисте, **Медиала** се (мање једним бројем истоименог листа и двема изложбама, више појединачним текстовима и конфесионалним расправама својих чланова) конституисала као реална снага, спремна да, интересовањем за „средиште", центар, „средишни принцип", и мимо те практично-структуралистичке преокупације, заузме само средиштем естетичке проблематике крајем педесетих година. Без обзира на брзи распад „изазван принципијелним питањима", како би то рекао Владан Радовановић, овај тим, боље но било који други, поставио је централно, средишне проблеме у оквиру којих се данас крећу не само њени ненадашњи чланови, но и многи млађи, који за **Медиалу** немају ни најмањег комплимента. Истина је да се за **Медиалу** везује извесно обележје „језовости", „идејâ у концепту", предговора, уместо целовите, монолитне делатности, као што је истина да су ови људи разједињени, дифузни, и чак делимично и стварно „расутурени по свету" поставили највећи део занимљивих питања и духовитих претпоставки које су се тицале сликарства оно године 1960, али не само сликарства. Владанова „липазонска теорија",Ољин „живот као уметност", Шејкине „ванестетичке" структуре у равни свакодневних предмета доведених у некакав новопронађени склад, употпуниле су оно што су исте личности радиле у својим сликама, својој музици, свом духовном животу. Главуртић, који је покушао да помири Владанове аналитичке преокупације и фантасмагорични експресионизам већ раније пофранцуженог Даде Ђурића, егзистенцијалне каламбуре Оље Ивањицки и Шејкина промишљена истраживања „унутрашњости" слике, најтачније је, многим својим текстовима, бележио компактност и стално двогубо оријентисану суштину ових презанимљивих људи. Покушавајући да проникне у смисаоност древних графичких симбола, у рационална оправдања сваке могуће амблематике у прошлости, Главуртић је увек показивао свој дијалектички смисао и узимање у обзир „свих компонената", или бар оне две, супротно поларизоване. Отуда није чудно што су му се допале симболичке теорије „лука и стреле", које, уколико се више затеже, оцртава архитектонску генезу романског свода у готичкии, или што му је, у читавој, противуречној личности Салвадора Далија, запала за око управо она антиномија: **тврдо — меко**, тако суштанствено противуречна а синтетична

истовремено. Ако и није успео да инаугурише ту „неумитну средину", ту Медиалу, центар и седиште естетичке стварности, Главуртић је, управо захваљујући многобројним идејама својих пријатеља, једним делом доказао плодотворност читаве ове синтетичке акције.

Дадо. У зиму године 1953, веома мразну, пењао сам се под кров једне куће у улици Страхињића Бана; ту, у соби са незастакљеним прозорима, живео је Дадо Ђурић, лумпен пролетер, кепец-филозоф, „човек од гвожђа", коме елементарне силе не могу ништа, најзад, један од најбољих сликара које знам. Простор у коме сам, не скидајући капут и не седајући (јер није било столице), разговарао са Дадом о смислу „свег овога" што треба постати садржај сликарства, уметности, ентеријер тог нашег недељног преподневног есеја памти се и после скоро двадесет година: у соби се налазио костур кревета (сем жице на њему није било ничега), неколико слика на гомили, окренутих зиду, један сто са кога се фарба изгубила. На столу налазила се кртелка без птице, две лобањице, предпостављам глодарског порекла, и једна визиткарта са розикастим, брадатим Фаустусом аустоугарског типографског порекла. То је било апсолутно све, и ма колико се трудио да од ових елемената саставим доцније неку „слику Дадовог живота, некакав приказ његових „прелика" на аскетским почецима једне каријере, све се распадало у потпуни бесмисао јер се помоћу тих шест предмета није могло „живети, у реалистичном, практичном и прагматичном смислу, ни једног јединог дана". Будући дете природе, несаломљиви физикус коме ни глад ни хладноћа „не могу ништа", пренебрегавши проблематичну страну „проблема", Дадо је, вероватно, решио да постоји на начин „симболичан", синтетичан. Сварчен на својој жици-кревету, покривен кратким капутићем скинутим са себе, Дадо је у том потпуно празном простору морао да снева један многопредметни, претрпани свет, који се ускоро почео да помаља на његовим платнима. Фаустус са аустоугарске ушећерене визиткарте био је нека врста његове легитимације, програма, слика филозофско-естетских преображаја који су га очекивали. Лобањице глодара означавале су не само идеограм смрти, којој је Дадо на најбуквалнији начин показивао „дуги нос", већ и врхунску тему његовог сликарства, тему огољавања. (Већ тада он је био насликао свог **Плавог бициклисту** што се растаче на позамантеријске појединости од којих је био састављен, слику која је хтела да покаже како се све, па и један бициклиста, може раставити на саставне делове, „без крви", као нека механизована, многоделна лутка). Остаје још навез, опет једна симболична ствар, предмет који не служи својој намени, већ опомиње, брани сопственим присуством смисао слободе, Даду толико драге.

Овај дадовски инвентар, та симболична критика не уметности већ „околине" која ову условљава, показује једно „чисто стање" егзистенци-

је, на његов свакодневни ток, већ његов празнични, категоријални вид, не његов облик, већ његову суштину. Смишљајући свој ђубретарски космос, своју кошмар-цивилизацију у којој се предивотни свет двадесетог века кужно растаче на сопствене делове, Дадо је, заузврат, живео „као на слици", у празном простору, ни у чему. Овај фаустовски догађај, ова збрка области, та инверзија живота и уметности, одиграла се, како рекох, у зиму године 1953. на моје очи.

Тринаест година доцније, у јесен 1966, отишавши на сада већ познати мајур Ерувал, установио сам да је Дадо само квантитативно обогатио и просторно разгранао свој симболични начин живота, доктринарно започет у улици Страхињића Бана. Прелазећи преко најовешталијих навика цивилизације (електрична струја, водовод, телефон) као преко ствари вредних да буду занемарене, настанивши се пре више година у овој забаченој области, шумовитој, чистој и страшној, мимо платна која је наставио да снабдева персоналом своје подземне цивилизације, меморијом повратка из пакла, Дадо је почео да исликава сваки делић тог поседа, да артистички организује и естетички преображава све што се у комплексу тих пространих одаја могло подвести под црту креације и стваралаштва. Корачајући кроз овај лавиринт соба, пењући се шкрипавим степеништима и завирујући под кров, нисам престајао да проналазим нове делове те просторне куће-слике, тог суманутог дворца-скулптуре, сачињеног од блата, отпадака, идеограма, симболичних предмета, упропашћеног намештаја, ватре и мисли једног генија. Као у некој врсти растреситог складишта, као у каквом магацину после сеобе, из кога су изнесене главне ствари, „роба", док су остали само трагови шала оних који су овде радили, Дадова француска кућа испуњена је цртежима по зидовима, довајаним скулптурама, расходованим и „сликарски" доправљеним покућством, онеспособљеним лутнама, огледалима из Другог царства, испуњеним животињама, америчким сувенирима и једном столицом-колицима „која су припадала секретару Наполеона III за његову шетњу Луксембуршким парком" недавно купљеним на једној лицитацији. Излазећи доста ретко из свог атељеа смештеног у суседној згради, Дадо је током дугих година овог добровољног изгнанства минуциозно изведеним цртежима украшавао зидове и рагастове, претварајући мрље, пукотине, кварове у малтеру, на начин потпуно леонардовски, у елементе и састојке своје линеарне игре. Могло би се свакако избројати неколико хиљада цртежа којима је Дадо испунио унутрашњост једног старог зидног часовника, којима је прекрио две застрашујуће квазинтичне главе, многе лутке-моделе његове сликарске свакодневице, углавном обезглављене или на други начин унакажене. Не бивајући задовољан оним што је урадио на једној слици, Дадо је почео да пуни цртежима њен рам, показујући на сликовит начин експанзију једне уметности којој границе, ограничења, „рамови" иду на нерве. Ловећи у околним беруштинама разне животињице, углавном и поново глодаре, Дадо их је препарирао, а затим стављао на различита места у кући, на предмете (чинећи овима пакости и увреду), највише, међутим, на једно школско гипсано попрсје, слично нашим „Његошима" и „Караџићима", а који су, како се сећамо, главни медијуми мученичких часова цртања овдашњих основаца. На тог француског „Његоша", одломљеног носа и прилично осрамоћеног, Дадо је излучивао многе резултате свог скупљаштва, стварајући једно право ерувалско божанство, пежоративно схваћено пенатско оваплоћење чуваркуће, страшно, смешно и синтетично истовремено. Немајући друге жеље до да слика, Дадо је, својим разгранатим цртежом, овом јединственом „сликом" која мало-помало прекрива цео његов гогеновски егзил, целу ту рајску шталу и обећани двор, ипак на прагу да оствари један целовити артистички универзум, живот у слици, швитерсовски мерц, једном речју.

Пустолина. Владан Радовановић је током последњих десет година (од 1956. до 1966.), поред низа других својих ингениозних и сложених делатности, израђивао постепено један систематски организам романа-структуре, најзанимљивију и најчуднију творевину ове врсте за коју знам. „Пустолина" није „прича" чак и у најслободнијем или најпреноснијем смислу те речи; у „Пустолини" као у каквом нацрту, шеми, плану није најбитнија чак ни она „расправа", философско-макрокосмички трактатус релативно читљиве садржине, већ управо нека врста мреже, координантне организације појмова, која својом затвореношћу према свакој спољној интервенцији изгледа као самосталан и интегралан организам, један роман изграђен не помоћу речи, већ о речима, о њиховим многомогућим спојевима, релацијама и драгоценој комбинаторици. Оно што овај роман-предмет носи у себи исцрпљује се делимично чињеницом да је за његов тотални приказ потребан волумен, простор. Чак и сада, пошто ће напокон бити графички мултиплициран, овако, у облику књиге, текст неће моћи да прикаже сва своје основне особине. Будући да неке од „Пустолининих" фраза, неки од њених суштинских параметара нису у стању да буду интерпретирани само словним приказом, и како завршни појмови реченичких оса долазе, обишавши целу елипсу круга, на своје почетке, било би неопходно да се читави делови тог Пустолина-организма испишу у простору, плохама и ивицама неког геометријског тела чије размере, овако условљене, дале би, можда, и једну сасвим нову димензију на тај начин „опредмећеном" роману. Како му драго, „Пустолина" није књига у уобичајеном смислу речи, и оно што се од ње може држати у рукама треба да служи једино као план, мрежа и нека врста „показатеља" за резултат знатно компликованији (или чак и у спољном смислу).

организованији. Не говорећи више о делу, сада вреди поставити питање околине у чијем је ваздуху и конкретном простору образована једна структура, по свему судећи мисаоне, значи апстрактне природе. Постоје, или могу постојати апстрактне, генералисане романескне структуре за чију целовиту интерпретацију ваља ангажовати конкретне елементе других, „опипљивих" и геометријски фундираних дисциплина људског духа, као да је у питању сликарство, архитектура, пластика. Просторни роман Владана Радовановића показује ми свом својом високо смисленом и дубоко развијеном структуром осећање и склоност стварности да у своје сопствено крило, на своју сопствену кожу прими отиске, печате и жигове једне знаковности, идеограматику света симбола и апстрактне појмовности, значењске слике које обавезују и другим сем својим графичким особинама. Идеално изведена, Владанова „Пустолина" била би модел, показни предмет-систем једне тотално естетизоване и максимално „опамећене" целине, чијем успостављању можда и половично свесно теже многи ствараоци и практичари живота већ данас. (Идеограматика, знаковна мрежа и систем симбола важећих у технолошкој пракси, саобраћају или научној аргументацији, одједном су се на занимљиво чест начин нашли на многим сликама нове фигурације, у свим њеним различитим видовима. Чак и примерима надреалистичке инспирације, где недисциплина облика досеже монструозне размере (као што је то случај код Рељића и Величковића), рационална техника и апстрактна идеограматичност стрелице (или неког другог обележја) открива да над читавим тим призором без обавеза, лебди једно осећање одговорности, рационално концентрисано у неком симболу-знаку. Без обзира колико „сликарска" целина трпела од ових графичких уљеза, често изграђиваних јетко провокативно, црвеном, црном или зеленом бојом, континуитет дела несравњено више добија управо овим знаковима свести). Можда се наша цивилизација (чији се спољни омотач, ноћни светлећи панои градова, илустративна обрезина њихових зидова, примењено естетичка кора која облаже канале метроа, простире чак и по асфалту који газимо итд.), можда се наша од главе до пете исписана стварност показује као идеално тле да се по овом може шарати и писати до миле воље; с друге стране, ово шарање све више се показује као смишљено, намерно, пуно неког целовитог смисла. Када би се само графички образ, „слова" нашег живота исписана свуда где се колективно живи на овој планети, кад би само та паучинаста структура преживела једну могућу катаклизму, остало би нешто слично скелету из кога би се накнадно могао реконструисати сав прошли и ишчезли живот.

Бисекс слике, круг. Један од правих резултата ренесансне револуције лежи у дијалектичкој равнотежи и метафизичкој целовитости „двополне слике". Највећи број ремек-дела петнаестог века поседује управо ову строгу подељеност на лево и десно, плус и минус, мушко и женско. Било да се ради о дословном портретисању овог „проблема", некој врсти архаичне брачне фотографије, на којој два елемента људскости, живота и свемира „држе" мисаоно-конструктивистичку целину слике, или да је у питању сложенији однос (победник — поражени, молилац — мољени, света личност — профана личност), увек је, у ствари, реч о једном сусрету, једном сретању супротности и њиховом целовитом, универзалном, дефинитивном расплитању. Да би се овај посао обавио до последњих консеквенца и „солидно", највећи број тих слика поседује у самом средишту, у својој медијалној жижи, како догађајној тако и геометријској, нешто као постоље, жртвеник, или, једноставније, асталче. По тој средишној хоризонталној плохи могу сада учесници овог репрезентативног дипломатског збивања поређати своје аргументе, своје ђинђуве, своје акредитиве, како би једно другом, а затим и уједињени, обоје, нама у далекој будућности, дали до знања све о својим способностима, чину, менталитету и којекаквом другом стању. На ту подлогу, као на неку врсту легитимације, сликар поставља предмете, фауну, флору, инструменте техничке и хуманистичке интелигенције, не би ли, свим овим магационирањем, рекао нешто и о сопственим својствима, месту и положају у емотивно-практицистичком космосу који нас све заједно окружује. Најзад, за тим столом, може се преговарати, јести, држати за руке, што су све споредне тачке философске суштине, али главни пунктови догађајне оптике слике. Да би се дошло до било каквих закључака, ове странке морају бити доведене под неким „изговором": дипломатским, гострономским или еротским. Тек иза те љубавне, односно трпезаријске, то јест амбасадорске вечере, крију се друге легитимације скупа, и посреднија, дефинитивнија значења свег људског рода. Занимљиво је да се нешто од овог централног платоа, од ове средишне трпезаријске сценографије, налази на готово свим платнима учесника **Медиале**, али и на многим другим савременим сликарским делима. Код Дада је честа ова централна усмереност на предмет или личност истурену на постоље. Његова слика из 1966, у центру које чаробна љубичаста крава доминира једним каменим столом, репрезентативан је пример за ово осећање усмерености на „стоном" распореду. Љуба Поповић највећи број својих новијих платна организује управо тако што читаво збивање аранжира око неке трпезе. То вероватно није условљено једино непрекидно присутним Леонардовим примером, мада у оној миланској „вечери" постоји већ све што је неопходно будућим асоцијацијама: скривена радња иза оне која је јавна, видна, чин издаје иза чина јела. Мислим да се младим ствараоцима београдског покрета више свидела и учинила подесном геометријска структура догађаја, његова строгост и медиалско че-

стунство. Сви правци сливају се на једном предмету, најчешће још на једној тачки тог предмета. Сва средства, отуда, подређена су управо том основом, односно средишњем циљу. Анализе које је Шејна вршио на делима класичне уметности целовито откривају његове ликовне идеале; његово аналитично око показује нам истовремено како изгледа и његова сликарска зеница, а ова је, без сумње, усредсређена на средину, центар, пресек свих сила и читаве линеарне мреже.

Оља као ђубретар. Када је године 1963. почела да пакује своје прве „кофере", ређајући у њих без неког нарочитог, „насилног" одбира, „оно што пружа сам живот", детаље махом одбачене и „неупотребљиве", исто оно за чим трагају и ђубретари, савремени митолошки скупљачи (и у противставу према којима Оља најбоље делује, тврдећи да ради најефикасније недељом кад они други из комуналног одељења за чистоћу имају слободан дан), претварајући у једној стравичној, гротескној комедији „ђубре" у „злато", нађено и искреирано, она се теоријски налази иза већ поузданих и познатих америчких примера. Истини за вољу, Американци „сакупљају", рекло би се, веома фине отпатке, амбалажа до које они могу доћи (јер „скупљају" се пре свега „старе канте") чак и у стању распадања још увек уме да делује „ликовно";Ољина балканска, београдска, грађанска варијанта, са дословно органским заоставштинама компликовано наслојеног старог друштва, пружа, међутим, у пуној мери аутентичну слику и, тачније, аутентично „ђубре".

Анексија стварности. Оља је доста времена своје артистичке делатности посветила аранжирању, упакивању готових, нађених целина за које је помишљала да, саме по себи, и без неке веће спољне, вештачке интервенције, могу добити призвук и значај поетских структура. Њена фабулозна трагања стопама ђубретара (или, тачније, путевима којима ови још нису прошли) код нас су најтачније одсликавала један европски и светски естетизам отпадака, који је у првим годинама после 1960. добио веома одређене и чврсте облике. Испоставило се да управо „ђубре", стварни продукт цивилизације, његове индустријски добијене фекалије, у једној гротескној метафори могу послужити за анализу читавог светског „транта", прецизношћу достојном бактериолошке лабораторије. Успут, ова микроскопирања открила су још једну занимљиву појединост: отпаци су се одједном показали као „лепи". Овом шокантном открићу допринела је висока декоративност спољних оплата многих „артикала", онај до пре неко столеће потпуно непостојећи епидерм, а без којег се ни замислити не може више постојање највећег броја „ствари" овог света. Тај оклоп (док предмети делују на свом прагматичном послу), одбачен и „непотребан", одједном обезбеђује невероватно занимљив фундус, шаролик, артифицијелан, естетичан, један колаж укратко.

Без обзира на које све начине бивао уништаван, стациониран, дисквалификован, овај модерни ђубретарски космос постаје суверена чињеница, податак огромних димензија, који, нарочито на ивицама многомилионских градова, испољава грандиозне размере и застрашујуће облике. Овде се позивам на једно непознато дело Леонида Шејке из године 1958, на једну свеску интелигентних преокупација управо овом негативном материјом нашег века, испуњену филозофским резимеима и графичким доказима. У Шејкином систему ђубриште добија значење сувереног објекта, прецизно организованог антипода свем „градском", урбаном, у нашем тренутно постојећем светском поретку, као да је по среди једна друга алтернатива, један други, тамнији облик „градске" структуре, његов „негатив", рекло би се. У односу на „град", „ђубриште" поприма размере не само географске (мада извесне Шејкине метафизичке мапе доказују како „град" и „ђубриште" померају своје територије једна према другој у некој замишљеној математичкој игри) већ и све друге: може се говорити о амортизованој, угљенисаној, свареној, мртвој, одбаченој, слеђеној, кристализованој, излученој, пасивној, али услед свега тога веома артифицијелној алтернативи свему активном, органском, сировом, живом, корисном, врућем, необликованом, неупотребљеном, о нашој отворено прагматичној свакодневици. Овај призвук „неелеганције" које једно ђубриште неизбежно поседује губи се, по мом мишљењу, занемаривањем органског распадања, незаинтересованошћу за труљење као процес, лотреамоновски стравичан и дадаистички свиреп а све то за рачун чистих отпадака, чврстих стамених и „кристализованих", што овом подземном царству даје особину слагалишта, магацина, рационално конструисаног „складишта". Овако, класична, популарна идеја буњишта прераста заиста у један велелепан сатирични приказ, у нешто као пародију на строге, умне димензије велеграда, без којег човек „више нема живота". Да ово докаже, Шејка је расуо читав низ изванредно занимљивих цртежа и запажања по оној истој свесци о којој сам говорио (а која као и толике друге ствари из ове сфере, остаје до дана данашњег потпуно непозната). Главни добитак, међутим, за Шејку, налазио се у идеји „затечених" целина, распореда ухваћених „на спавању", који су, и не слутећи о томе, ушли овим потезом у уметнички мизансцен и естетику. Намера затицања на делу, заустављања живота у његовом готово несвесном току препуном артистичких осећања, прати полете и падове читаве модерне уметности, ипак, као свесна, хињена радња, она је много млађа, највиднија на самом почетку шездесетих година. Управо у то време расте значај затечених целина, што се подједнако односи на уметност поређених предмета из свакодневне употребе као и на сам живот уметника, његов миље, његову стамбено-сценографску димензију, простор у коме се „све одвија". Ово, уосталом, може изгле-

дати потпуно супротно чврстом Шејкином рационализму, спремном да све унапред предвиди, скицира и математички заснује, када тај исти уметник не би био толики приврженик голе стварносне структуре, у чијим околностима, опет с друге стране имају се пронаћи сви геометријски предуслови. Шејка, дакле, на оној серији фотографија држи, у једној скоро немогућој, балетској сцени, своје флашице нанизане на конац, чија затегнутост ту, у самом ваздуху, описује различите трапезе, паралелограме и купе (духовни костур неких још неподигнутих грађевина), али истовремено трага за другим, случајним, ненамерним и несвесним распоредима, по тоалетним сточићима, трпезаријским столовима, а који сами за себе, без неке спољне интервенције, улазе у смисао уметности. То је свакако, први пут од времена класичног надреализма, да се значај несвесног, случајног и „искреног", подведен под црту свести, намере и вештине проналазача, обрео на тако високој цени. Али док у праскозорје поетских аутоматизама медијум-песник покушава да стигне своју унутрашњу, сневану, кублај-кановску целину, споља ничим не окрњену и дефинитивно „искрену", док се читава та операција дубинских истина води у равни песме, графичко-значењске структуре, сада је на реду простор живота, сваки педаљ стварности по којој се крећемо, њен целовито схваћен полигон, сцена итд. Мора се признати да дадаисти из 1916, па и доцније, нису никада имали тако целовито снован план, тако бескомпромисно замишљено опредељење. За ово постоји један чврст разлог, а овај је историјске природе. На раскршћу између догађаја из кафане **Волтер** и данашњих аранжера „затеченог" десиле су се многе ствари које су различите послове историје модификовале у чињенице и аргументе једне примењене естетике. Два велика погромашка таласа, онај национал-социјалистички, и онај стаљинистички, бивајући оба у тоновима „врућег" времена, приближили су се многим својим хиперболичким и застрашујуће симболичким радњама једном нивоу, који је, не губећи сопствену политичност, „идеологију" итд., добијао свој „артизам". У годинама између 1933. и 1945. на једној страни, као и између 1937. и 1953. на другој, одиграо се читав низ полицијских догађаја који су својом праксом створили преседан, претворен неколико деценија доцније у естетичку идеју. У периоду о коме је реч агенти Гестапоа и ГПУ-а улазили су у куће „осумњичених" сурово и мизантропски прецизно, а за њиховим чизмама остајао је и неки други траг сем „полицијског". Да би свог противника дезорганизовала пре свега психолошки, и да би му истовремено одузела основне практичне могућности опстанка, тоталитарна полиција има поуздану праксу: из куће ухапшених не може се узети ништа, све мора остати „онако како је затечено". На тај начин, дуге колоне непожељних путују у припремљене концентрационе логоре, док истовремено, у једном језивом интермецу између хапситеља и конфискатора, ствари, предмети, материјални распоред живота остаје на ничијој земљи, „онако како је затечен", без икакве спољне интервенције. Иља Еренбург наводи једно од многих сведочења те „слободне" употребе масе, по коме читава породица бива одведена од ручка а да ниједна чаша није променила свој положај. Руски народ, својим високоразвијеним смислом за трпљење, патњу и искушење уопште, та изванредна и обдарена целина, интелигентна, самоуверена и сентиментална, можда је била изузетно погодна да се у њеним оквирима целати понашају тако слободно а да се њихови планови испуњавају тако прецизно, дословно, без остатка. Ту, на тој историјској тачки, у празним становима милиона депортованих, васпостављен је грубим потезом силе управо онај редослед, управо она неприродна, вештачка и патворена целина „куће без људи", она тачка мрвљења свих активности, свет из кога је изведен човек, свет остављен као под микроскопом, подложан свакој анализи, го, а у материјалном смислу неокрњен, који се (пошто су изгубљене многе историјско-идеолошке асоцијације), прикључује сада актуелној активности савремених аранжера. Покрет „проглашавања" читавих спољних, сценографских целина стварности која нас окружава за димензије једне ликовно квалификоване средине, експанзивни потез који жели да дâ до знања како се из часа у час крећемо путевима који нису ништа мање естетички но што су конкретно-животни, цела та екстремна и можда херојска замисао подразумева језу и страву конкретне скулптуре, масовно организоване по становима депортованих, у нашој најближој прошлости. Између гепеуовског наредника који, извршавајући прецизно свој налог, обезљуђује један простор за живот, од овог ствара празно место, апстрактну творевину сличну „луткиној кући", комплетно опремљеној али (сада више) непотребној, и Алика Кавалијера, који данас конструише своје „мизансценске" скулптуре препуне фантазије а изведене из формуле сликарске „мртве природе", у те две тако различите интелектуалне и емоционалне конституције постоји ипак неко јединство, заједничко, мисаоно-искуствено зрно које историја праведно подељује како песницима тако и целатима.

(Из књиге **Mixed media**)

Простор гроба

Данијел Драгојевић

☐

Пишем Вам* ово писмо како Вас не познајем. Али налазим да је и боље тако. Да Вас знам можда Вам никад не бих писао. Повод за ово писање су неки Ваши цртежи које сам недавно видео у једном часопису. Међутим, нећу говорити о њима, они су само повод којим сам асоцирао једну читаву сликарску групу којој и Ви припадате. Али уз то асоцирао сам и једну новозавјетну слику: Кристово ускрснуће. И сада ћу, што ће Вам се чинити чудно, покушати да доведем у везу ове двије асоцијације.

У слици Ускрснућа имамо три плана реалности: 1. гробни, у којем Крист лежи у гробу, 2. земаљски, тј. војнике који чувају гроб и жене које долазе на гроб и 3. висински, када Крист ускрсне, одједном одваљује гробни камен и, у свјетлости која заслијепљује војнике, диже се у небо. Овдје ћу направити једно поопћење (знам да уопћавања нису добра јер често нису истинита, али ме увјек радују): чини ми се да се сво предметно (фигуративно, назовите га како хоћете) сликарство јавља одувијек управо у ова три стања.

Свакако је слика оних војника који чувају гроб, да тако кажем, ниво, свакидашњи вид реалности. Подручје свих великих реалиста које је интересовала материја, њени положаји, својства и претворбе. То значи, поглед који не иде ни горе ни доље него управо испред ока. Никако ми се не чини добро промислити како у овој скромности има ишта од грубе свакидашњице конкретног. Напротив, ово поштовање материје, ово незавиривање иза ствари, непостављање питања горе и доље има у себи сазнање да је добро осјећати и знати границе, и да је иза тога, можда, многошта јалово.

Испод овог нивоа, ове свакидашњице линије, како смо казали, налази се мртво тијело Криста. У слици Ускрснућа ово је стање часовито, неважно и припрема за друго. Моралисти га најчешће узимају за опомену. У поезији средњег вијека говори се о њему и црвима у њему, уживаоцима, пустопашницима. Тај гробни простор имао је током хисторије сликарства својих интерпрета. (Дакако, мора се споменути, да код Египћана није ријеч о идентичном простору о којем говоримо, код њих је горњи простор пренесен подземно). Надреализам је, у новије вријеме, овај простор највише користио. То безизлазно стање гроба, гдје се тијело распада лишено сунца, надреалисте је увелико заокупљало.

Температура која се додаје у овим гробовима не мијења ту атмосферу гроба, она је само жели потврдити. И ако се гребу стијене, ако расту панцир становнику, све је то посао гроба и тог простора.

Крист се диже у небо и нагиза својом нематеријалношћу и расапом тјелесности и ово гробно и ово земаљско, то је слика овог трећег стања. То је покрет вертикалног успона. Ако је у гробу био мрак, изнад гроба се мијешао мрак и свијетло, ово је стање потпуне свјетлости, чисто од свега што тежи и остаје на земљи. Није тешко наслутити ријеч и жељу вјерa о вишој стварности и финалитету. И није тешко погодити да су у жељи за овим стањем садржане човјекове најплеменитије особине. Овакве спиритуализиране фигурације у хисторији сликарства имамо много. Овдје би се свакако могла споменути многа највећа имена.

То су три стања у која је фигурација, тако ми се чини, долазила и долази увијек. Код неких сликара су се ова три стања мијешала, а код неких су она долазила и чиста. Намјерно не спомињем имена како она не би компликовала ово писмо и тражила кронолошко консултирање. Али Вама, сликару, можда ће ово и овако поједностављено бити јасно.

Има ли човјек право између ова три стања извршити избор? Хисторија и једна шира толеренција казат ће да су ова три једнако вриједна, јер нас нико у расправљању о оправдавању и сврси једног насупрот другом ништа не може увјерити. Ипак, како било да било овог часа ћу против мудрости: више волим ова два друга стања од оног подземног, гробног. А чини се да је то једини простор Ваших сликарских пријатеља и Ваш. Нећу вршити дескрипцију тих слика гдје нека подземна мутнеж од меса ствара неко претворбе и хипертрофиране нараслине, гдје се мрак са мраком и множи и дијели, гдје је морбидност нека врста еротске окупираности на врху и на дну ока.

Наравно, ја не кажем ништа резолутно против тог црног гробног простора у који Ви стављате та Ваша збивања, ако ми се и чини да у овом часу у томе има помодности, тражења јаловости које је већ одавна почело. Мени је, готово сувише, лично једино жао што на сликама Ваших пријатеља не видим и ова два друга стања, два друга вида реалности. Можда сликарству још доиста није дошао час да би објект могло погледати са чистим и понизним оком, кажимо сентиментално, испраном сузом. Можда још треба да траје тај садо-мазохизам над објектом. Кажем „можда" а ипак ми се чини да није тако. Не прижељкујем „стара добра времена" реализма и спиритуалног реализма неког старог реда. Говорим о праву на чуђење, на чудо и на лице ствари које мисле на себе, а не којима ми непрестано намећемо нашу супериорности и луцавости.

У Папинијевој књизи „Бог" један млади богаташ који је све морбидности и сав настраности овога свијета окушао, на крају, када је и сиромах покушао бити, осјећа се сретан када му изгладњелу једна дјевојчица у неком селу даје обичан комад круха. — Ако хоћете, драги пријатељу, ја говорим овако неспретно само о том круху. О њему у руци и на столу и, ако је то могуће, чуду насталом из тог круха.

(Књижевне новине, 6. март 1965.)

* Писмо једном имагинарном члану београдске „Медиале". Писмо се односи на Леонида Шејку (нап. ред.).

■

Медиала или судбина једног мита

Зоран Павловић

☐

Поновна и веома спектакуларна појава Медиале обележена је изложбом која није у правом смислу ретроспективна и која је рођена без стварних амбиција да буде прави документовани пресек њене „историје" и њених могућих зрачења у овој средини. Уместо тога она је пројектована пре свега као занимљива, питореска и шаролика илустрација рода, амбиције, испуњених или неостварених снова једне, данас прилично аморфне и унутрашњим диспаратностима корозиране групе. Ипак, изложба отвара и низ занимљивих питања, међу којима се као најакутнија намећу она која се односе на упоређивање стања у којем су се јавиле прве идеја о „медијалном" виђењу света и данашње ситуације, и на то да ли у напорима уметника Медиале постоји нешто што је увођење једне, помало неодређене, атмосфере призивања надреализма.

Што се тиче ситуације током постепеног груписања језгра будуће Медиале, у историји наше модерне уметности остаће забележен покушај једне групе младих људи који су веровали да имају, а који су заиста и имали да нешто понуде. У време када се она јавља, у нашем сликарству владају схватања за која се мисли да представљају бујање напредног стваралаштва после мрака социјалистичког реализма, да значе покушај спајања прекинутог континуитета између српског сликарства пре рата и оног поратног. Али, у суштини, схватање уметности које је тада преовладало, осим једног уског и, рекло би се, површног погледа на модеран свет визуелно пластичне осетљивости и идејне усмерености, није пружало нешто од изузетног значаја или аутентичности. Радило се, у ствари, о склоности ка естетизирању кроз варијације на стваралаштво извесног броја великих европских, пре свега француских, модерних уметника који су већ, и у једној другој форми, утиснули неизбрисив жиг проблемима којима су се бавили наши уметници између два рата. Овај естетизам, праћен стандардизованим схватањем уметничког сензибилитета, сентименталним представама о функцији слике — могао је да изазове револт код младих који се, уз то, нису баш најбоље уклапали у друштвене и културне конвенције у којима је настала уметничка клима којој се супротстављају. У ову групу убрајамо само оне за које можемо заиста бити сигурни да су имали сасвим јасну представу о лажној савременој и привидној саживелости са егзистенцијалним проблемима савременог света наше званичне авангарде. То су: Главуртић, Дадо Ђурић, Тошковић, Шејка и нешто касније Љ. Поповић. Око њих се ширила нека врста свежине немирења и непристајања, почео је да се плете мит о будућој Медиали због њихове храбрости да одбијају важност чина лепог сликања; да одбију значај још увек присутног схватања вредности апстрактно схваћеног [illegible] [illegible] дела изведених „lege artis"; због одбијања да у име естетичке форме запоставе „мисаону" компоненту. То их је довело до тога да предложе оно што је код нас, у тој мери, тада заиста први пут покренуто — оно што они називају естетика ружног; да инаугуришу једно нелепо али зато, по њима, духовно много узбудљивије сликарство. Принцип ружног или тачније принцип антикласично лепог, био је понекад постављен из свесног усмерења, понекад је до њега доводила извесна невештина у занату коју ће неколицина, доцније, потпуно превазићи, а понекад га је одређивала њихова опседнутост литерарном вредношћу слике. И док се млака авангарда такозване средње генерације трудила да на једној периферној, али за наше провинцијалне појмове новој проблематици (новој само у односу на ступидност претходне фазе соц. реализма), кроз естетизирање и веру у довољност тактизирања са талентом, довине до вредности класичне метафоричности слике, дотле су ови млади непосредно ишли ка литерарној метафорици, односно, безобзирно су јој се враћали, добрим делом инспирисани надреалистичким типом наративне слике. Често се заборавља да је званично напредна струја наше уметности, све до појаве мање или више јасно апстрактно усмерених дела делимично преболела и питање сижеа и шире сагледано, репрезентативности уопште, док је, готово истовремено, једна група у сенци безрезервно инсистирала на једном прокаженом елементу слике, на њеном сижеу.

На жалост, уобличавање тог отпора, велика и трајна дела која су имала да га афирмишу и да, што је још важније, потврде схватања ове групе, изостала су. Делима која су настала у првим годинама постојања те групе не може да се не стави примедба о извесној мутљавости, о недовољно јасној усмерености на извлачењу најбитнијих и најпродорнијих консеквенци у њиховом схватању уметности. Но, ако су ова дела често недовољно доречена, док су, с друге стране, оптерећена недовољно аргументованом речитошћу; ако каткад претерано теже чистом ефекту, у њима је ипак могуће, у ембрионалном стању, открити један принцип, значајан већ у то време, иако није добио одмах и свој целисходан пластични резултат: изванредно занимљив принцип духовног везивања за прошлост, у једном особеном виду. Многе ефемерне спекулације око формулисања некакве, некад и веома натегнуте филозофије покрета, нису могле сасвим да обезвреде овај принцип, захваљујући нарочито двојици или тројици уметника. Тај принцип је био клица из које ће се развити сликарство Ђурића, Поповића, Шејке; на жалост, већина припадника данашње Медиале није га усвојила ни у којем облику, и вероватно је да никад и неће. У крајњој линији, у овом принципу је садржан и дух једног специфичног поимања слике.

Овим поимањем слике, специфичним, Оља Ивањицки често се играла: није му изгледа схватила суштину, нестрпљива да што више ствари дотакне и опроба, а да ипак не доврши ништа. Међутим, то поимање, схватање слике су тројин-

ца поменутих сликара стрпљиво и упорно, са огромном концентрацијом, истовремено и продубљивала и градила даље. Реч је о извесном веома занимљивом односу према класици; чак, једног дана, могло би се испоставити да је то био јединствен однос. Док фигуративни надреалисти као један Дали или Магрит имају, према класичној форми фигуративног приказивања, банализован и обезличен однос, сведен на извлачење једне безличне рукописне формуле, дакле, пасиван однос, код поменуте тројице сликара је у питању однос заснован на тоталном ангажовању. Тај однос подразумева, као премису, предоџбу о вредности неког, ако се тако може рећи, темпоралног егзотизма, при чему се испарења нечег страног, узбудљивог и непознатог, а ипак присног и привлачног, откривају не на даљеним меридијанима, већ у минулим добима. Леонардо, Холбајн, Вермер, Тенебрози, могу бити егзотични у најлепшем и најинспиративнијем смислу. Али постоје бар три начина да се заузме став према оном што се открије као егзотично. Најједноставнији начин је показивање интересовање за сиже, за оно што је представљено; други је усвајање форме или проблематике, а тек трећи подразумева урањање у суштину, поимање танких веза које управљају и условљавају структуру једне формације, откривање movens-a који је ту структуру отргао од хаоса и дао јој вредност и смисао „бића". Већина чланова будуће Медиале, према својим могућностима, свешће своје амбиције на прва два начина. Трећи пак, који је најбитнији, сугерира једно провокативно питање: може ли се свет данашњице схватити, може ли се на свет данашњице реаговати сазнањем детерминанти ума који је градио ненадашње пластичне структуре, или, можда и идентификовањем са бићем тих структура? Ово окретање темпоралној егзотици није плод пуке носталгије, већ је мотивисано извесним елементима модерног света и оним што је у њему откривено. Стога, ако се полази од веома разноврсних манифестација осећања тог света и дилема које то осећање може да подразумева; ако у њему можемо да откријемо мотиве страха од непознатог и призивање магијског (што испуњава и тотемску пластику); ако у њему сагледавамо мотиве који оправдавају илузију трагања за једним математичким богом — за јединственом формулом универзума (што је опседало Учела и Пјера дела Франческа), схватићемо да наше доба може да допусти, или тачније, да услови још много штошта, па, рецимо, и потребу за „комплексном" (како Шејка каже — интегралном) сликом, која ће обједињити оптималан (условно) број могућих релација уметник — свет. Такав тип слике такође није нов, а грађење такве слике, уз истовремено досезање до суштине некада постојећих њених архетипова, захтева и један специјалан режим — саздан од мере, постепених и разноврсних улагања духа; подразумева слику која је плод једног низа узастопних „сазнавања" настајања и развијања њене егзистенције, њеног „бића". Даље, подразумева висок степен концентрације и висок напон интелекта, јер ту се ништа не решава срцем и пуким талентом. Ако је језгро будуће медијале осетило потребу за оваквом врстом слике и зараде тражило сродности са великим духовима из прошлости, оно ипак није могло, само својим импулсима, да то постави као један шири принцип групе.

□ □ □

Разлике између 1957. и 1969. огромне су: не иду у прилог Медиали. У току ових осам година у свету се даље изграђивао, а код нас почео да се схвата онај важан принцип у модерном пластичном свету; принцип који превазилази чак оквире могућих духовних оријентација: принцип императивности визуелно-семантичке чистоте дела (колико могу да пратим, изгледа да га је Љ. Поповић схватио). Већина чланова данашње Медиале о томе ништа не зна или неће да зна.

С друге стране, теорија о „сагласности супротности", онаква каква је овог пута презентирана, превазилази смисао интегрисања бројних супротности у једно комплексно дело већ се протеже на формалну интеграцију комплетних стилистичких оријентација под један заједнички скут. Хепенинг, бесформно сликарство, поп арт, асамблаж, лумино-пластика, немају никакве везе са оним што је највиталнији део Медиале истакао, наслутио у раним радовима и на чему је касније изградио значајна остварења. Или, ако се упорно инсистира на таквој вези, онда је то могуће само на линији на којој се све на овом свету може довести у било какву везу; само, онда престаје могућност сваког споразумевања, општења; то је одсуство мишљења, мук и ледена пустош. Значи да нешто није у реду или с теоријом (постављеном на погрешним представама о могућностима релација), или пак са етиком. Инсистирање на иновацијама по сваку цену, претерана речитост, одсуство смисла за јасне артикулације (срећом, има изузетака: медиала у медиали) није нешто чиме би ова одвише проширена група заиста могла да импонује.

Ситуација је у односу на архајско доба Медиале измењена утолико што она око себе нема више ранију климу, што се и сама изменила и што је постала оптерећена лажним авангардизмом. Она више нема правих мотива за бунт и отпор, јер у себи није нашла снаге да обнови убедљиве и фасцинантне елементе бунта и отпора. Можда је то могла да учини преношењем својих некадашњих идеала ван уметничких граница, ширећи их на неко поље чисто друштвене делатности. Симптоматично је да је Главуртић, поводом овог иступања Медиале, говорио о изложбама које су се замишљале и из необјашњивих разлога отказивале, дакле о томе да се, низ година, на групу гледало неблагонаклоним оком. Уверен сам да је увек постајао притајен отпор према Медиали као према једној уметничкој групацији која је могла да своје уметничко деловање прошири и ван граница уметности — на поље друштвеног ангажовања посредством уметности. Показало се, ипак да су зазирања била излишна: зато ће неправедно осумњичени бити, као у свим лепим причама, чак и награђени. Јер, најзад, после дугог очекивања чини се да присуствујемо друштвеном апогеју Медиале.

■

Небулозни авангардизам Медиале

Миња Милошевић

□

Као да више ништа не може да нас изненади, па чак и једна оваква изложба **Медиале**, јер осврнемо ли се за неколико година уназад, сагледаћемо толико сликарских и уопште уметничких „преврата' које је Београд за то време упознао, да сада већ хладнокрвно можемо да доживимо и таква ексцентрична изненађења каква нам приређују млади и можда помало недобудни чланови ове ипак симпатичне и несвакидашње дружине. У жељи да што бескомпромисније манифестују свој неконформизам, они су, између осталог, дошли на идеју да издају свој часопис који носи исти назив као и њихова група. Ако су ти млади људи уопште уједињени каквим програмом, естетским и филозофским у првом реду, онда је он на страницама њиховог часописа можда најпотпуније дошао до изражаја. Његове заблуде су, међутим, у томе што је он врло конфузан, контрадикторан или неупућен, а тамо где почиње да бива јасан онда се враћа дадаистичким, надреалистичним и сличним већ данас сасвим демодираним теоријама. Како било да било, тек неки чланови **Медиале** хоће до краја да му поклоне своје поверење, и када то чине онда су најмање убедљиви, као делимично Шејка, а потом и Миро Главуртић који је далеко успелији кад се бави цртањем него ли сликањем.

Мање стриктно привржене чланове представљају Светозар Самуровић, Михаило Чумић, Видан и Вуковић. Они су једноставно више сликарски него ли филозофски расположени и када је већ тако треба им одати признање за њихов... (овде недостаје наставак реченице, прим. ред.)... ње ликовно доживети, а мање искључив став, који често уроди и лепим сликарским доживљајем. Оља Ивањицки је, што се њених слика тиче, са сигурношћу и вештином која импонује зашла у једну врсту леонардовског класицизма освеженог изразитим модерним акцентом. За Конана Брадића може се приметити да се он већ дубоко и озбиљно упутио неким интересантним стазама који га врло лако могу одвести до привлачних резултата, чији се смисао ликовно много боље може доживети, а мање или никако филозофски или теоретски. Прилично нападно упадљива фигура је Милић Станковић, овог пута прекрштен у Милића од Мачве, који се, међутим у једном диптиху уздигао до постигнућа вредних сваке пажње. Остаје још Владимир Величковић чије су слике сувише оптерећене једним непријатним кошмарним натурализмом.

Ближе и исцрпније познанство са **Медиалом** открило би да њихове идеје, ако се тако уопште могу назвати њихове небулозне фразе о новој уметности, нису ни изблиза у одређеној сразмери са њиховим сликарским талентом, чија је превага очита.

■

Фрагменти о Илији Савићу

□

Илија Савић (1936 — 1966), ексцентрични мислилац из круга Медиале, који, како то стоји у првој публикацији ове групе „још није успео да се изрази", оставио је за собом неколико свешчица, плавих, љубичастих, зелених, исписаних зачудо, у највећем броју случајева само на вршкама страница. Следе потом листови потпуно празни, овде или онде по који круг или тачка. Како је сам говорио „ако икада створи какво ремек дело, оно неће смети да износи више од једне странице". Све ово, отуд, јесу вежбе, припреме за ту квинтесенцијалну формулу која никада није створена. За искуство **микед-медија**, драгоцене су међутим, оне његове вежбе у којима се могу рашчитати елементи једне савићевске праксеологије, један његов, илијински план дана-живота, погодан да се чак и графички реализује.

(Бора Ћосић)

Једне вечери на левој страни његовог црног пуловера могла се видети једна блистава тачка. Та тачка или звезда постављена у зениту свода, дакле на место највише, постала је животни смисао Илије Савића. Пред њим је била кутија иза тамног вела скривена. Савић је учинио гест прецизан, спонтан, опрезан и убедљив, да отклони вео. Он је открио тајну: решити своју микронску ситуацију то је пут да се изађе из пролазног. После дугих, за данашње време, несхватљиво савесних испитивања, његова грађевина је постављена на чврсте темеље, а она је већ видљива јер то нису темељи већ језгро. Је ли живот експлозија филмски са краја Ѓледана — Савић је открио средиште. Он ће моћи да обједини све обухватности Леонарда, прецизност П. Валерија, поетичност Алана Поа, и визионарство Вилијама Блејка.

(Леонид Шејка)

(...) Пред, иначе по много чему енигматичном личношћу Илије Савића, отвара се простор проблема без поузданих чињеница, простор живог песка и чак езотерије; улазак у простор езотерије, по учењу езотеризма, може бити бремените опасностима. Илија Савић је радио на решавању једног фундаменталног филозовског, метафизичког проблема које је захтевало, како је сам често говорио, читав људски век. Умро је веома млад. Иза себе је оставио херметичне ознаке свога рада које је, мислимо, немогуће дешифровати услед недостатка кодекса шифри. Илију Савића смо упознали веома давно, скоро истовремено као и Шејку, у нашој тринаестој-четрнаестој години. Чинио нам се као неко биће са друге планете, тада као неки маг, сатанског осмеха који нас је тад чак плашио. Нисмо успевали да одгонетнемо значење и смисао његових реченица, нити смо познавали имена мистика, езотериста, метафизичара, алхемичара које је цитирао. Тек много година доцније, тек након смрти Илије Савића, те реченице и та имена, добро урезани у меморију, добијали су разјашњење кроз нашу лектиру и образовање, за које се каже да води сазнању да се ништа не зна. За сада, можемо рећи да су проблеми, основни проблеми Илије Савића и Леонида Шејке, у суштини били идентични, премда је Илија Савић те проблеме схватио у искључиво чистим, метафизичким и философским терминима. У две речи, ово је фундаментални проблем: ја Илија Савић — пут према **ја**; проблем редуковања свеукупног света квантитета и квалитета до прауздрока, принципа, Центра или „Тачке". Илија Савић је тражио „Тачку" примордијалне недетерминисаности и слободе апсолутне детерминације: његов пут је водио демијургу једног новог света. То **ја** је појединачно али непоновљиво, јединствено, универзално: дакле потпуност, свеукупност бића. Вулгарно речено, мислимо да је Илија Савић настојао да обнови и реши проблеме неоплатонизма (Плотин, „стабло" Порфирија) али у терминима егзактности.

Након смрти Илије Савића, Леонид Шејка је имао тренутне сопствене деперсонализације, односно идентификације, са Илијом Савићем. Постоји у прилог значаја разматрања односа између Илије Савића и Леонида Шејке, једна серија фотографија њиховог ритуала иницијације у **Cadis**. Обоје, као и онај који их је снимио, брат Илије Савића, мртви су. Постоји једна чудна коинциденција датума смрти све тројице. На том месту, треба зауставити пут сазнања. Неке печате не треба сломити. Можемо само упозорити на класично упозорење езотериста: сваки магијски ритуал, пошто буди силе психизма, буди такође и опасност, јер се покренуте, ослобођене силе, могу отргнути од контроле и окренути против онога ко их покреће.

(Драгош Калајић)

■

Сећање на Леонида Шејку

Павле Угринов

□

Шејкин пример је још један уверљив доказ како из опсесивних заблуда, неповезаних мистификација, еклектичног духа, па чак и позе, може да резултира убедљиво и повремено велико дело, у овом случају — сликарско дело.

Шта су на крају сви ти Астролози, Маги, Ђубришта, Складишта, Зид, Тераса, Тлон и сви остали симболи, синоними и метафоре, ако не једна измишљена и хтена стварност којој се Шејка и његов круг обавијао као неким огртачем, у којој су живели уместо у реалном животу, који нису особито волели, једна надахнута мистификација која се дубоко доживљавала, залепршани плашт Великог Мага. Али резултат тог чарања и зачаравања је значајан, управо као податак о реалном свету, о стању у њему, а не о мистерији.

Према великим Шејкиним фотосима изложеним на овој ретроспективи, види се да Модерни Маг више не употребљава стари романтичарски црни сатенски плашт у својој окултној сеанси, већ обичан део неког старог шаторског крила, готово неку врсту сиромашног „ђубретарца", а уместо сјајног појаса око струка обичан дебео канап, у стилу „клошара" или „оног са ђубришта", чиме мистика бива појачана и мање лажна и намештена, у ствари — истинитија.

(Миро Главуртић се још увек држи црног! Има и једну — чудно — црну рубашку, коју му је, како каже, поклонила Оља. Црно га приближава и патер Звонку, свештенику мале католичке цркве у Македонској улици, куда Миро одлази на мису и некипут служи око олтара).

Сада, када смо суочени са болном чињеницом да је Шејка умро у својој 38 години, када смо присутни на његовој ретроспективној изложби, и када знамо све околности и тешкоће његовог свакодневног и сликарског живота, или барем све, његов потпис испод слике **Енформел**, још из 1958. г., делује језиво и судбински пророчки. Потписао се на тој слици:
Леш

Последњи пут срео сам Леонида, Лоњу, у улици Иве Лоле Рибара, месец дана пре одласка у болницу (из које се није вратио), потиштеног, са руком на устима. „Страховито ме боле зуби", рекао је. „Осећам притисак на десни". Затим је шаком начинио мали круг око уста и завршио: „Повадио сам их!" (Више се није вратио).

Истовремено у часопису **Дело**, један изузетно топао и пун унутрашњег преживљавања чланак о Шејки из пера његовог друга Драгоша Калајића, који покушава да повеже разне етапе Шејкиног сликарства и живота, разне загонетне и непробојне симболе, чистоту полазне и чворне тачке његове инспирације — у један целовит поглед на свет и сликарство, и то му — ма колико било очигледно тако шта немогућно — ипак захваљујући дубокој људској проосећајности за Шејку и одлучност саме Калајићеве имагинације — полази готово у потпуности за руком — ми у то верујемо, поготову потпомогнути са три кратка есеја самога Шејке.

Највише су ми се свиделе две мале слике мањег формата:
Мала бела слика, 1969. г.
и
Trompe l'oeil, 1969. г.
обе власништво
Ане Чолак-Антић

Поводом мајчине смрти. Из писма које је Шејка упутио Долорес Ћаћи (Краљево):
„... и док су други гледали у ковчег који је лежао на земљи, ја сам видео грање, знао сам — пошто моја мајка више није тело, она је то шуштање ветра у гранама..."
„... све што је око нас, то смо ми сами, треба ли да кажем непознати део нас?, а зар ово што је скривено у нашем телу познајемо? Гледајући природу, видимо да она рађа се и умире само у деловима..."
16. 3. 1961. г. (Ћирилица, оловка)

Поред два писма, у тој скромној витрини на изложби, има и неколико фотографија Шејкиних са пријатељима. Али једна је управо дирљива. Шејка у доба свог интензивног дружења са Ољом, још млад а Оља некако друкчија но данас а и некако друкчија но онда, у сваком случају некако још чисти, или срећни, стоје једно крај другог, али тако што Оља гледа на објективу, насмешена, а Лоња у Ољу, мада не и опет сасвим у њу, мало поред ње, и утолико више и интензивније у њу, са једном руком пребаченом (левом) преко њеног рамена, што немо говори само за себе (док Оља руку као да не осећа), али некако бојажљиво, колебљиво, бар из два разлога: има ли смисла та сентименталност пред фото апаратом и није ли тај гест сасвим излишан (мада из срца)?

„Типично, оќано, један руски однос", каже Луј који стоји крај мене и такође гледа исту фотографију.

Тачно: има ту нечег од чисто руског схватања односа између мушкарца и жене, који ми не разумемо довољно. Трећи присутан на слици — Илија Савић, за кога Калајић каже да је био једини, уз Главуртића, достојан саговорник Шејкин, ако не и нешто више, чак и Шејкин инспиратор и несумњиво духовно, међу њима, тада, најјачи, што је Лоњу фасцинирало.

Сада су Илија Савић и Леонид Шејка мртви, а остао је још Миро Главуртић. Шта је са њим?

Још један детаљ. Београдски књижевни часопис **Дело** са есејом Калајићевим о Шејки и репродукцијом једног Шејкиног цртежа, нисам само неколико дана од изласка и отварања излож-

бе могао да нађем ни у једној централној књижари, па чак ни у редакцији **Дела**, тек неколико затурених комада код **Нолита**.

Невероватни Шејкини пријатељи: покуповали су цео тираж, тако да сада и тај број **Дела** постаје раритет као и све друго у вези са Шејком.

Шејкина Тераса Благе вести

Миодраг Б. Протић тачно је приметио да је Замак код Леонида Шејке више есенцијалног него егзистенцијалног карактера. Замак то је замак Света, замак Космоса, из кога нема излаза, прво: у том Замку, у тој атмосфери саме Бити, нема појма Излаза, друго: и није уопште реч о Излазу, јер је то појам везан за категорију Бића; а о Бићу (па и свом сопственом бићу) Шејка није одвише водио рачуна, што потврђује и његов живот и, још више, као што бива, његова смрт.

Па ипак, у том Замку постоје Терасе, које се могу сматрати неком врстом Излаза, барем излаза на терасу, али, у Шејкином случају, више у смислу неког Прозрачења или, можда боље Озарења, које у појединим тренуцима нешто више прожима или озарава Бит у њеној непрестаној истовремености Осветљења и Затамњења, у коме изгледа да час једно а час друго има свој тренутак.

Јер како је Замак више бит, сам Шејка је, извесно, више Биће, биће као честица те Бити, која тежи, с времена на време, извесном Излазу, извесној Тераси. Озарењу. Извесној Духовности. Тераса (Тераса Благе Вести) слободније (сликовитије!) речено, представља једну позорницу, на којој се збива један догађај, чији је мотив обрађивао сваки сликар хришћанства, све до данас, а који је одређен сценаријем из саме Библије. То је једна од најузвишенијих и најсуштаственијих сцена целокупне уметности, сам врхунац једноставности и пуноће саме сржи Јединства и Равнотеже. Сцена је то **Благовести**. Од фра Анђелика до нашег Бачевића, ту јесте увек једно исто: Марија као девица клечи, Свети Дух, у виду Голуба, оплођава је једним продорним светлосним зраком, а анђео Гаврил јој јавља Вест да ће родити Сина Божијег. То је та Блага Вест. Али сама реч блага, ма колико била ненадмашна у оваплоћивању свога значења, ма колико била сама собом незаменљиве лепоте, није довољна, ни приближно, да опише и дочара онај скоро понорни осећај благости коју може осетити Биће (овде жена) на тако сушту вест као што је зачеће сина. За жену (као и за свако биће) нема веће и узбудљивије и дубље вести од ове вести да ће се главни њен смисао живљења испунити.

Блажена понорност те вести је оно што лебди и испуњава сценски простор Терасе.

Код Шејке нема никад те сцене у целини, она је неки пут само у деловима, или у деловима са неуобичајеним (и у суштини небитним) додацима, но сам простор, сама сцена, увек је ту, на исти начин као одувек присутна. То је Тераса, са погледом на Природу. Једанпут то је нестваран пејзаж планина обасјаних сунцем, и још у измаглици, други пут само башта обделана пријемном и привраженом људском руком. У ствари, једна реплика самога Раја који само поглед досеже, али који се путем погледа упија у душу, озарава је, прожима и испуњава чистотом и непосредивошћу. И сама Тераса је узор чистоте, физичке и духовне, на њој је све на своме месту, ничег на њој нема сувишног, све је у неком складу. Све је на тој тераси припремљено, што одувек и самом Природом, што небом и руком девојке, да на њу приступи најнеизвеснији од свих, најпреданији од свих, највољи Усамљеник и највећи Надалац, да би се прожео и озарио једном једноставном и простом — благом вешћу, која ће подржати, належнути и још једанпут упутити. И која ће га поново привести, снагом своје неслућене чистоте и недокучне благости.

То је онај део Бића који нам је свима заједнички са Шејком, и то је она тачка, ма колико мајушна, на којој смо се нашли са њим. То је Тераса.

И ако би нам, заиста, било потребно веома много да објаснимо зашто је Шејкин Замак више есенција, веома нам је било лако да се са њим нађемо на његовој Тераси у егзистенцији. А тиме парадоксално тај наш заједнички тренутак је био тренутак не само Бића већ и саме Бити.

Београд
1972, (1976) године

■

Леонидова Џибетка

Марија Чудина

□

1.

Он је Џибеткину њежну, загонетну утвару
ловио у паучини једног сна, једне библиотеке,
једне неосвојиве пустаре, за врућих дана
када тијело попут биљне сахне,

и за хладних ноћи када се срце у лед претвара.
Па се сада чини да Џибетка има израз измучених.
Заиста је он морао доста мука поднијети
да би стигао у замрзнуто средиште њезине судбине.

А може ли се уопће замислити колико је ојађен био
открившi да се удес те мале животиње
претјерано замршеним учинио за дух њезин нејак.
Па је чак и пронашао, како нитко не зна како,

да јо за Џибетку вријеме пролазило другачије
него за остала створења. А у костима се њезиним
ипак није могло наћи ништа што би указивало
на посебност те животиње. Само је Он и могао,

пажљиво обликујући сјенку њезину блиједу,
наслутити честице тајанствених елемената
што припадаху некада животу тога бића.
А и досјетио се, па како и не би, да ће ти исти

елементи још слободније се и загонетније
понашати, када почну утјецати на његову судбину.
Да ли се Он одмах досјетио тијела Џибеткиног?
Или се у његовој души најприје, уз велике напоре,
почела помаљати скица њезине душе? Па је тек затим
могао Он, с невидљивим се борећи, издвајати полако

облике потребне за изградњу њезиног лика? Тко
уопће може знати како је стварно то кратконого тијело
у тешком крзну осутом тамним пјегама!
Сигурно је само, Он је морао јако измучити своје

људско срце, док је премишљао о тајнама унутрашњег
плана Џибеткиног срца. И разне је визије, неподношљиве
понекад, морао гледати у своме духу, само да би повјеровао
како је Џибетка, између свих бића ишчезлих из свијета

баш биће онаквих својстава каква се њему допадаху.
Па је чак одлучио замислити да у њој бијаше некада
и становитих особина вулкана. Ипак, још је пуно тога
морао повјерити прије него што је у основу те природе

поставио стомац замишљене вулканске ерупције
Јер, Џибетка, ма колико безазлена, бијаше некако
и одвећ лукаво постављена у право средиште пустиње.
Од туда могла је несметано мотрити на трагове

што вас могу одвести у једну добро заклоњену сферу,
у којој ће тек правилност каоса посвједочити о
њезиној намјери да се јасно прикаже у једном људском сну.

Тко се пажљивије у слику Леонидове Џибетке загледа,
тај ће опазити да се у њезином, на изглед малом
и тромом тијелу, чудновато и узнемирено срце налази.
А Он је то тако замислио само зато што се побојао

да иначе неће моћи осјетити чежњу за оним што је
у Џибетки битно. При томе је и желио да се, послије
њега, још нетко ојађеним осјети због нечег непознатог
што је до смрти измучило ту малу животињу.

Зато и јест положај њезине главе смјеран, али
и изазивајући. И чини нам се, Он је нешто очекивао.
Или се само јако узнемирио, замишљајући нехотице
оно што је било и што би затим опет могло бити.

Сјетио се Он и призора из неке старе књиге.
Тамо је Џибетка састављена на основу плана
нерасвијетљеног карактера снова. И од тада се више
није могао одупријети љупкој и мрачној заводљивости

тога створења. Па је, природно, осјетити чежњу
за пресликавањем. Зато је с толико њежности, а и
са жестином неком болном, разрађивао непознати кратког
Џибеткин, и изричито је настојао на томе да сплет

жила њезиних танких буде што приближнији нацрту
једног осамљеног, заборављеног лабиринта.
И нама се чини да мутне очи Џибеткине јако блистају.

■

Сликарство Светозара Самуровића

Миодраг Павловић

□

Сликарство Светозара Самуровића стоји само за себе. Путеви којима се долази до оваквог сликарства не воде ни кроз ликовне академије, ни кроз галерије модерног сликарства. Самуровић се не предаје таленту, не заноси безбројним могућностима модерног сликарства, ни сјају оних техника које у његовим сликама светлуцају. Није то ни наивно сликарство, мако је његова визија најближа речи **чедност**. То је виђење света које долази после зрелости личне, која као да је унапред дата, долази после старости једне културе. Због тога постхумног сјаја можда су нађене сличности са нашом националном ликовном традицијом. У сликама Свете Самуровића можемо асоцирати и класицизам и рококо, и барок, и опет у дубини оне равни на којој се ово сликарство остварује, те стилске асоцијације се преплићу, грле, стежу, залазе у неку заједничку елементарност која се претвара у густину позадине Самуровићевих слика.

Позадина. — За Самуровића, слика то је пре свега позадина. Позадина је оно што је у слици разапето од једног дела оквира до другог, позадина је супстанца слике, према њој се одређује оно што је испред, оно што се утапа у њу, и, понекад, оно иза чега се, у просеченим деловима, још нешто налази. Позадина је главни простор слике, њен најистакнутији део, и та позадина, скоро никако није само дводимензионална, није површинска, него, имајући своју тежину, има и своју неминовну предметну дубину.

Акценат сликареве личности, спој имагинације и афективних наслага, трансценденција и преливи нагона и подсвести по њој, сажети су у Самуровићевом сликању основе слике, њене позадине. Ту је сва зрелост уметника, све могућности стваралачке психичности. Те су позадине у Самуровићевом сликарству варирале, а увек биле веома истакнуте. Не би се могло говорити о фазама Самуровићевог сликарства, нити о његовом развоју. Идући својим сопственим путевима, налазећи елементе свог сликарства на начине који су неуобичајени и који се не могу биографски ни хронолошки следити, као да је одмах био ту, ако не са целим својим сликарством, а оно са својим ставом према сопственој уметности и са осећањем који посао треба да обавља. Самуровић је такође сликар који би без проблема могао да слика оно што је већ сликао а да не буде сопствени имитатор, његове сликарске страсти дате су у једном кругу и све слике као да су окренуте на средишту тога круга.

Тако и редослед његових позадина које су једном тамне, густе, сјајне површине што вибрирају у суженом распону нијанси и осветљености, или друге које су тамне и потпуно затворене за светлост и сопствено угибање, светле позадине са геометријским елементима, или позадине тврдо и непровидно зидане, да би се у њима отворио простор новом настајању минијатурних слика, — не треба излачити на временску

праву линију, нити треба сматрати видовима органског развоја једног уметничког импулса.

Оне се смењују на трапезу и у трапезу распореда основних психичких сила уметникових и у следу годишњих доба оптичких чежњи и засићења.

Дубина тих лакираних, густо наоблачених површина има своја јасно распознатљива психична значења. Рекли смо већ, та дубина је једно место сустицања, место где се отварају нагони, где се наговештава зев понора. Истовремено, један правац прочишћења, залет сублимације који не смера на апстрактном, него се оплемењује остајући у заједници са оним што га је довело у питање. Елеменат чежње остаје присутан и не умањује конкретни значај догађаја ових позадина. Оне су увек у некој даљини. — према нама и према физичком положају слике, — њих привлачи и усисава нека сила што се налази иза слике и којом као да ће се слика у неком следећем, моменту, са радошћу приклонити и нестати из нашег видног поља.

Сва психолошка издиференцираност и зрелост ствараоца стаје у ту компликовану изатканост позадине, сем кад је она у тренуцима прозречности постала више интелектуална; медијум који уступа свој простор истицању фигуре.

Фигура. — Фигура на Самуровићевим сликама као да се налази негде испред слике и само на њу баца сплет својих сенки. Или се утнива у позадину, покушава да буде у истој равни са њом, — човек који би хтео да се утка у облак, и да води коло кроз ноћно небо. Понекад се у необразложеном продору јаркости појављује као да излази на прозор, колебајући се којој страни слике, оној испред или оној иза, да се приволи. Основна одлика Самуровићевих фигура је овлашност. Оне се нису појавиле сасвим или су делом већ отишле. Неки пут је само најављено како би требало да изгледају. Њихова је контура јасно изведена, њихово месо треба да буде она боја што се **испод** њих подвлачи. Видимо кадкад како троше само сопствену светлост, — бели живици чији се пламен може уобличити. Или крећу кроз баршунаст простор као јато наелектрисаних игала.

Други пут опет као да је неко узео маказе и почео да сече зраке поподневног сунца. Светлосни исечци распоређени по тамним позадинама имају свој сопствени живот. Живот сећања или живот наговештаја, наду у долазак. Никада те фигуре неће стати обема ногама на тло, ни онда када фигуре нису људи, низови људи, него цвет, скулптура, зид, или неки ковитлац у потоку, потоку који протиче средином стварања видљивог света.

Овлашност ових фигура потпомаже утисак даљине, и онда кад су сенке, и кад су недоцртана лица, и кад су сјај који нам се приближава. И кад су велике, а обично су минијатурне, оне носе печат удаљености, на њима се види само оно што се из даљине види.

Те фигуре лако затварају простор око себе.

Оне се нечим окружују, и образују низове, као да имамо неки сакрални, старински стрип пред собом, присуствујемо размимоилажењу једне поворке људи од којих свако, или по малим групама одвојени, траже свој кров и своје слојеве. У игри удаљавања већ су се снашли, смирили, открили своје ново место, и у том тренутку их сликар бележи, уцртава. Нема великих група, те фигуре — сенке имају своја правила како се понашају у простору, имају и свој проглас: позивају на силуетизовање читавог света. Понекад из њих вире шиљци: једини траг агресивности у овом сликарству које се стално затвара у себе са осмехом благости.

Према звучној пуноћи и сликарској зрелости Самуровићевих позадина, фигуре изгледа да долазе из једног другог света; оне су детињасте не само у својој сликарској карактеристици него и свом ставу, покрету, паду. Припадају једном другом, ранијем ступњу гледања и психичне развијености. Оно што смо видели у детињству, оно што смо с неразумевањем слутили као деца, оживљава на Самуровићевим фигурама. Оне припадају свету који још нема подсвест, који само слути да у другима постоје неке дубине и тежине. Позадине Самуровићеве су младићска подсвест, сва задрхтала, она се шири и обухвата просторе. Фигуре су дечија егзистенција сведена на саму себе, без жеље да се превазиђе, без вере да ће икада постати нешто одрасло.

Тај спој фигуре и позадине у Самуровићевом сликарству, то су две технике, два различита степена зрелости, певање у два гласа. Самуровићево сликарство је збиља двогласно, контрапунктално у буквалном смислу речи. Тај утисак се појачава кад видимо његове веће слике фрагментиране у више појединачних ситуација, у сасвим различите материје и просторе. То је вишегласје које нас води у свет, анализа која нема уједињавајућег симбола, осим те позадине, прве и последње у којој се све утапа и разлучује.

У томе као да је и надстварна порука овог сликарства: повратка увек има, и пута.

Светлост и оквири. — У том сликарству у којем је свака слика једна скривалица, шта ради светлост која треба да открива, обелодањује, показује?

Светлост је на Самуровићевим сликама присутна, али то није светлост осветљења, светлост не долази из светлосног извора, она је (не по први пут у сликарству) ту, или није ту, извире из предмета, извире из површине, извире из неке недовољно одређене друге позадине, или се просто јавља заинат тами.

Има се утисак да је код Самуровића дан старији од ноћи, мако су његове слике више тамне него светле. На светлим позадинама светлост изгледа неутрално, уопштено, одувек је ту: светлост без небеских тела, без извора. Пре би требало питати о извору таме, — тама је она која одненуд долази, куља, таложи се и прекрива дан. Тама је новија, и јаче семантички импрегнирана: она носи смисао, она отвара значења.

Оквири Самуровићеви доносе платну не само дубину, коју већ његове позадине подразумевају, него и неку специфичну тежину волумена, недвосмислену предметност, тродимензионалност слике. Ти оквири остављају простор за оно узмицање о којем смо говорили. Оквири истовремено чврсто затварају слику, и та затвореност је подвучена вишеструким уоквиравањем, бојеним и материјалним надограђивањем, дашчицама што одвајају слику од зидне основе. Слика је затворена као соба, и не мали број Самуровићевих слика има атмосферу затвореног простора, сале, зграде, са неким прозором који се директно, без преграде стакла отвара у ноћно небо, или у неко парцијално свитање. Некад су то вртови, преграђени, без комуникације, у којима владају различита доба дана, лавиринт који је почео да се образује. Али слика остаје отворена у својој дубини, или према нама, у недовршености свог цртежа, или у растреситој слојевитости позадина.

Смисао минијатуре. — Чини се да је Самуровић прави минијатурист; неко ко не би могао да одговори зашто је то. Он увек слика малу слику. И кад ради на већем формату, ми осећамо да он увеличава малу слику. Ставља више малих слика на исту позадину. У чему је „минијатурност" тог сликарства? У дискретности његовог израза? У томе што се вишеструко надноси над собе? У сведеном броју елемената из којих се састоји његова фигура? У том смештању слике на дно неке даљине?

Минијатура може бити ислинкана са много или мало елемената, стављена у фиктивну удаљеност или у необичну, интимну близину. Може бити насликана јаком контуром, гласно, или сликарским шапатом. Увек се распознаје да то није само мала слика него минијатура. Сувише уопштено би било рећи: она је то по духу. Јер питање се само на други начин поставља: шта је дух минијатуре? У њој је нека посебна оптика. Дечија? Деци баш све изгледа велико. Али она су ближа предметима, боље уочавају црте из којих се састоји минијатура. Минијатура је гледање изблиза и из даљине у исто време. Предмет који нам се удаљава кад му се оном сасвим приближимо. Призор који нам се приближава кад га у даљини видимо у целини и у контексту другог простора.

Она у себи има и нешто синтактично. Број елемената у њој може бити велики или мали, али број односа не може бити пренобројан. Односи се могу везивати или укрштати само у два-три плана и то тако да се сустичу, да не излећу један из другог, имају дубље оправдање зашто су заједно. Склоност ка минијатури и таленат за њу као да су физиолошки дати: они су и оптика и склоност ка једној синтакси, просте и проширене и делимично прећутане реченица, и психологија: не инфантилна визија,

него склоност ка инфантилном, зрелост у којој се јавља потреба за умањеним.

Та потреба добија филозофски смисао: умањеност повећава тајновитост света али и убеђење у његову прегледност, сагледљивост. Минијатура заснива једну онтологију великог субјекта, пред њом се субјекат који опажа осећа увећаним и у томе је велика чар минијатуре. Она увеличава ego сликара и ego посматрача, истовремено, на другом плану, увеличава простор за ум, наш ум расте, наше око се увећава, настаје кореспонденција у којој се обе стране добро осећају. Човек је смањен у слици, али је увећан у субјекту који опажа.

□ □ □

Самуровићево сликарство своје саставне елементе — позадину, фигуру и светлост — спаја у један битно минијатуристички имаго и одатле, из те минијатуристичке густине, враћа нам се његова слика као јединствен феномен. Непотребно је рећи да је тај феномен **наш**, израз нашег поднебља, прелом овдашњих и данашњих укрштања сензибилитета и мисли, одсјај ликова под тамним куполама наших задужбина.

Он је наш пре свега својом јединственошћу, која се родила и остаје ту међу нама. Стварање које није пошло од амбиције, остварење које се не нуди хитром усвајању. Оно припада подручјима која нису само национално обележена.

Како читамо значење Самуровићевих сликарских порука што се у нама сустичу у један, опет вишезначни, сликарски исказ? Ако могу да се у један израз споје три разнородне речи, онда бих рекао да Самуровићеве слике чине **сликарство доброг битка.**

Децембар, 1974.

О Влади Величковићу

Ото Бихаљи — Мерин

□

(...) Складни спој архитектонски строгих везаности са откривачком слободом самоука даје његовом сликарству дубинску димензију реализма који понекад подсећа на Гојине **Suenos** или на оно што је Ваљ-Инклан (**Valle-Inclan**) назвао **Esperiente**: приказ не само спољњег изгледа него и горког-унутарњег-језгра ствари. Вративши се из Хегедушићевог атељеа, Величковић је створио низ емблематских мешанаца састављених од страшила и распећа. Чудан сусрет бистооке цртачке тачности и гротескно отуђених хаотичних створења. Је ли то била барокна машта Калоа (**Callot**) или још више занатски строги рукопис Албрехта Дирера? Јесу ли Гојини снови и Пикасови кошмари утицали на њега? Сам они — а још више живот, доживљени, пропаћени, вољени и проклети живот.

Кад сам се упознао са младим сликарем личио је на ренесансног пажа са једне Тицијанове слике. Тамнокудрава глава, класична складност профила, спокојна смиреност његовог држања — све ми је то изгледало супротно оном што је сликао. Величковићев пут у живот изазива у мени помисао на младог Пикаса, који је после годину дана студија на Академији ликовних уметности у Мадриду констатовао да на том месту нема шта више да учи. И Величковић је своје студије из места школовања у Загребу пренео у Париз. Његови нови учитељи били су слике, књиге и стварности.

Архитектонско порекло долази до израза на Величковићевим сликама: мерни знаци, шрафтања на коцке, шаблонско писмо, помоћне линије за перспективу и сâм строги склоп линија — бели потези на сивој или црној основи, подсећају на цртеже на плавом паус папиру. Архитектонском карактеру приписује се и навика да се схема нацрта, помоћне линије оставе и на готовој слици. „Скеле" се овде не скидају; оне су део архитектуре и немају само конструктивни него и естетски смисао... Надовезујући се на поп-арт, Величковић уноси у цртеж елементе стварности, као колаж. Елементе разноврсне информације. Документе живота и распадања... На сликаним радовима осећамо понекад црно-белу превласт цртежа; црно и у сивим тоновима, као Пикасова „Герника", та икона шпанског грађанског рата.

(...) Статичност своје епохе страшила учинила се сликару Величковићу несавршеном. Страшила личе на створења која покреће ветар, на менталном дрвећу Александра Колдера. Али механички покрет још није садржавао анализу динамике.

У његовом париском атељеу доживео сам како Величковић кружи око своје материје, како јој се примиче, како је савлађује. У великој голој просторији његове радионица — просторија као створена за портретисање грозе.

Ликовни облик покрета је скок или пад. Испреплетана људска тела падају у простор. Тону у дречећу таму ерекције и коитуса. Парење, чин спајања, везивања, ослобађања и раз-

решења као обред живог створа, пароксистички плес стварања живота, пад у Ништа. Замисао сваке његове слике налик је на парење или на порођај. Најпре се збива унутарње запажање, придобијање; неизвесно дугачко путовање. Потом идентификовање. Продирање, спајање или распадање. Следи период тихог, интензивног упорног рада. Творевина расте. Дан брзо урасте у ноћ. Сликарево лице постаје бледо, напрегнуто, исцрпено. Он ликује.

(...) Стилска разграничења и правци из прве половине нашег столећа као да су садржани и превазиђени на сликама и цртежима Владимира Величковића; реалност, иреалност, унутарњи свет и спољни свет сливају се. Магијски потенцирана апокалиптична визија предимензиониране нечовечности претвара се у својој поетски извученој агресивности у поруку упућену свету. Најпре су композиције овог сликара биле симбиозе страшила и распећа, полутани агресије, лажи и смрти. Величковић је тада одустајао од стварности конкретних предмета — од уграђивања и дограђивања природностварног из поп-уметности, верујући да је његова уобразиља стварнија од стварности: — док облици расту из платна, навањују бића из невидљиве сфере и уобличавају се. Згушњавају се, прожимају узајамно и воде му кичицу са логиком и интензитетом своје сопствене стварности, тако вели сликар.

Утиснути у простор, пригњечени њиме и у исти мах прснувши завитлани у безпросторно бивају људи и створови које обликује Величковић, гоњени страхом и лудилом, окружени суровошћу и терором. Цртачки схваћена боја, која се повремено артистички осамостаљује, извештава о језивом збивању са трептавом продуховљеном жестином. То је јединство сласти и бола; радост проналажења и обликовања, а у исти мах потресеност призорима психичког пакла. Растење и распадање, настајање и нестајање. Тема у многим варијацијама.

На Величковићевим цртежима недовршено је уобличено савршено. Безглаво тело и издвојена глава. Људи личе на животињска тела у месарници. Главе растрзане, расечене, избушене, утопљене у плавој основи.

(...) У црном је нашао идеални основни елеменат, таму пре почетка, таму после завршетка. Боје Ероса и смрти. Сиви и црни зидови што нас окружују личе на тамничке зидине стварних и имагинарних ограничења: зидови плача, гробљански зидови, зидови егзекуције. Блокиран простор.

Испрва ми се чинило да млади сликар Величковић пролази улицама градова и држи осетљиви оптички микрофон своје уметности окренут према хаосу живота. Тако је филмски стваралац Жан Лик Годар тренутак атентата, смртоносан судар аутомобила ухватио оком камере. Величковић формулише цртани дијалог између насиља и секса.

(...) За Величковића — тако ја мислим — птичји лет значи слободно кретање у димензији простора, кретање свег живог и у исти мах прекид лета у паду — гашење и смрт. Падови? То нису само суревања Икара, само падање без стизања. Игра о крају? Крај је већ био. Пацови су преживели. Немоћ човекова према животу, према смрти. Не смрт сâма — принудна смрт је ексцес. Човек, данас у односу према природи јачи но икад, инфериоран је у исти мах.

У Величковићеве симболе спада и кутија. У њој се може запаковати и сачувати све што се нуди у потрошачком друштву. У почетку је савршена као новорођени живот. На крају умире, разбијена, истрошена. Можда је кутија такође симбол и женскости, она може да садржи фалус. Сполни органи су симболи виталности, акције. Уметник тврди да су замишљени без фројдовских узгредних мисли. Је ли тако? Други елементи говоре против: вроце, маказе, хируршки скалпели, мучила научне егзекуције.

(...) Никад нисам сумњао да ће сликар Величковић — од прождрљивих пацова, елеганције пса у скоку — опет наћи пут повратка манипулатору човека. У човеку се удружују све животињске црте: гоњен немиром, он скаче, лети све брже, све навише, покретан унутарњим мотором. Камо?

Оштроумно предаког сазнања да нема ни Да ни Не, видим Величковића како стоји пред проблемом човек, гледајући га лупом, рендгенским апаратом сумње. Само односи, муњевито осветљавајући увид, мрачним светлом самоспознаје сагледани понори.

Дадо Ђурић

Патрик Валдберг

Један свет у раној зори, бeживотно блед, у којем у потаји бораве бледозелено, цедрат, сребрносиво, боје увелих ружа: прозирни и дубоки зрак за кога би се рекло да је росом опран и исплакан; нека бела уједначена светлост, непријатељ сваке сенке која обухвата простор панораме, чија је окосница један мирни пејсаж нормандског Венсена: то је декор неке узбуђујуће жупности у којему Дадо влада над витеримa своје тератологије.

Јесмо ли се нашли на острву Доктора Мороа? Или, можда, у неком ружном сну, попут оних **Lovecraftovih**, у којима се бића препуштају лудилу и смрти које доноси боја што пада с неба? Међу рушевинама укаљених обитавалишта, миоже се и копрцају несхватљиви продукти једног ужасног виленског царства. Сарабанда одраних бића око којих се сплела њихова утроба, тајни састанци трепанираних, којима нису затворили лобању, инновске бебе болесне од ексофталмије које својом пљувачком лепе једна другу под одсутним погледом стараца упалих вјеђа, ужасни слој стропојата и гнома, читав тај амфитеатар подсећа на неку монументалну пијецу и трговину утробица, која, као да су неком чаролијом враћена у живот и наставила да живе.

Речи су мање схватљиве и круће но слике: па и када тачно опишемо садржину ових грозоморних композиција, у исто време и реалистичких и фантастичних, ни тада не дочињавамо онај двосмислени утисак, као када их посматрамо. Јер, неком чудесном магијом која је само њему својствена, Дадо нас води кроз неподношљиво насиље на особитој благости, кроз гнусну кланицу, на процвалом врту, кроз црни роман до најнежнијих прича. Сакаћења, отворене ране, сврдла за трепанацију, лапаротомије шире своје болне зарне које се стапају и творе тонове једног идеалног хербара. У оваквој двосмислености коју одржава једна тако фунамбулска уметност, више се не разликује она страна где се уздише и пати од оне где се бескрајно радује и весели.

Под нашим лепим небом, под којим борави толико тмине, Дадо нам, у свом детињем усхићењу, саопштава своје дрхтаје и своја страховања која га обузимају, у предосећању неке хиљадите године, када ће се крхка човекова љуска отворити, распући и нестати као жртва судњега дана. Па ипак, усред таквог покоља Дадо зна ослушнути у себи поток који сматри. Ма колико смешан био једва приметан, ма колико танка нит живота, оне, код Дада, у светлости бледе зоре тријумфују усред ужаса и тескобе црних приказа наших стрепњи.

Љуба Поповић

Етиамбл

Има ли у Љуби, можда, нечега што га чини сличним кинеским сликарима? „Кинези поклањају велику пажњу припреми духа: пре него што почне с радом, сликар мора средити своје мисли у једној тихој одаји. Прозор мора бити пун светлости, а сто без трунке прашине." Ни Љуба не може сликати све док брижљиво не уреди свој атеље. Међутим, његово сликарство нема у себи много кинеског, јер Кинези у принципу сликају само „дух пун спокојства" (L. Binyon). Када би, којом несрећом, Љуба сликао само у том стању среће, вероватно би се ограничио, као и толики други, само на чиста, бела или једнобојна платна. Срећом, Љуба у дубини свог бића није спокојан, или барем, још није. Ако је његово сликарство, као што сам ја склон да верујем, један начин аутопсихоанализе, онда ће, можда, успети да постане потпуно кинеско, то јест, пуно спокоја. Надајмо се да то неће бити ускоро.

Чудан је тај његов свет: невиђен, а који је ипак разумљив сам по себи. Веома често или скоро увек, у геометријском центру платна, основном центру композиције, налазимо голу фигуру или више њих на које се пажња усмерава и концентрише, утолико фаталније што су лица скоро увек засењена, збрисана, маскирана, прекривена влагама или косом и која надокнађује интензитет торза, ногу, руку и полова. Али, нека посматрач буде на опрезу: у потаји, скривене под лишћем или граном, десет пари очију вребају радозналца, а можда га и проматрају.

Виђали смо и друга гола тела, још путеније и још узбудљивије али она никада не изазивају она осећања која побуђују Љубина тела: она напросто распамећују. На њима се груди множе, као да пупају, она немају ону хармонију као на торзима ренесансних сирена које се рађају. Ноге су им лепо заобљене, али су колена чворновата и крмљава. Тела, пред којима сам се упочетку питао није ли сликар у детињству био ужаснут открићем онога што су нацистички логори знали направити од људског тела, које њега фасцинира. Према подацима до којих сам дошао, чини ми се да је реч о једној неснoшљивости коју је сликар стекао у свом атељеу у Београду, где су му позирале просјакиње „без кука и струка" и чија је анатомија ранила једног осетљивог младића који им, тако, дугује своје болно откриће тела.

Та тела се често спајају или раздвајају у химерична бића. На једном месту нека трећа нога, мало даље неколико руку које излазе из истог рамена (премда се, на изглед, не би рекло да евоцира индијску митологију). На ова гола тела наставља се један свет, пун предмета, час крутих, згуснутих, час нахерених, који се таложе на дну, предмета који су измишљени и које сликар радо назива „хистрицима". Они постепено преплављују сав простор који је на платну остао слободан. Један свет препун неодољивих знакова и симбола али којих нема ни у једном речнику јер Љуба не консултује, као

толико стари мајстори, кодифициране бестијаре и лапидаре.

Чему, онда, све оне маске, они кактуси — цвеће који су можда и стубови, а можда и фалуси? Не може се тако лако направити каталог оваквог његовог света, нити се може брзо проучити. Међутим, већ од првог тренутка у њему се може уживати јер је тај унутрашњи свет насликан с исто онолико умећа, колико и уживања. Каквом нас само радошћу преплављују нежне боје овог кошмарног света? Било да су пуна светлости, или, када су, много ређе, осенчена, ова тела се пре свега намећу својом белином, или својим ружичастим одбљеском, који их уздиже.

Љубине теме се нису промениле за последњих десет година, али боје јесу. Чини се да паклено црвене или црне боје Млечног Пута полако узмичу пред зеленим, белим, ружичастим, плавим и љубичастим. Лагани, прозирни колорити, без сенки и без пастозности постављени у лаким, равним намазима, као са платна оних белгијских сликара који крајем XIX и почетком XX века оставише и сами призоре својих опсесија. Каква радост сусрести једног сликара који се не стиди да призна да месецима ради једно платно, да га започиње, престаје, поново му се враћа и записује у дневник све што је избацио и све што је преправио. Јер, као што знамо, и највештије и најфиније занатство није неспојиво са слободном имагинацијом.

Али, нека нас то не заварава: овде се не ради о ониричком сликарству. Љубини снови никада не продиру у његову имагинацију у будном стању. Његова весела и узбудљива платна изражавају оно основно осећање једног човека у потрази за апсолутним, разапетог, како он то каже, између далеких свемирских маглина и пулса који куца у њему, разапетог између генезе и апокалипсе. Треба ли, можда, у његовом сликарству уочити неку врсту препорода надреалистичког духа? И заиста, када он 1963. године пише: „Ми осећамо да Ви постојите, Ви далеки, Ви Транспарентни", како да се не присетимо Бретонових „Великих Транспарентних"? Али Љуба измиче свим школама. По својој опредељености за фантастичну уметност, за дивинацију, за магију, за поетику простора по Башлару, он нас упућује на Дирера, Одилона Редона и Макса Ернста. И коначно, његово сликарство се намеће као нешто само његово, без потребе да га сврставамо под било који назив. Просто речено, Љуба је неко. И то неко велики, у то ја верујем.

Миро Главуртић

Данило Киш

Где су границе између две уметности? Место где се две наизглед најразличитије уметности секу и додирују није хераклитовска, апстрактна дуж или крива, него површина, површина слична длану, где прсти продиру дубоко у ону другу површину која и сама има своје линије, своје вене и капиларе...

И шта да се ради од оног осећања, од оне свести, сазнања или како се то зове, од оног вука и црва који се узнемирио у човеку и који тражи свој излаз? Како то нешто изразити најадекватније, к о ј о м уметношћу, а да и не говоримо о томе: на који начин? Понекад, најапстрактнија мисао хоће да пропева или да се претвори у линију, у облик, као што понекад облик и линија хоће да се претворе у апстракцију. Тако се човек судара са уметношћу, са уметностима, и то мучно суочавање доводи до поменуте везе међу разним уметничким облицима и родовима: или се сударају тврде површине песница или се благо додирују плоче дланова у јединствени стисак. (Није ли Микеланђело био приморан да клеше сонете, само зато што су се његови линовни трептаји претворили у песму, а да он то, можда, и није знао и није хтео?).

Набацујем ове асоцијације, јер осећам да су Мирови цртежи плод једне такве грознице: они стоје између литературе и сликарства, између лирске песме и графике. Јер ма колико да ту има можда манира, ипак онај сабијени хаотични текст на маргинама његових цртежа говори о томе претварању мисли и песме у слику, и обратно.

Египатски рељефи и барељефи имали су своје натписе са хијероглифима, али ти натписи нису били уметнички функционални, нису били саставни део слике, орнамент. Али данас нама, ти хијероглифи делују као декорација и не смета нам нимало то што су нама (лаицима) нејасни или нечитки. Они данас имају своју уметничку функционалност, као музичка пратња, као мирис и зачин. Такав се утисак стиче и када је реч о тексту који је очигледно само стручни коментар, анатомско тумачење појмова А и Б, где су, рецимо, то А и Б срце и мозак, цигерица или неки мускулус, као на Микеланђеловим анатомским студијама. Али то А и Б и текст који детерминише те појмове за нас нема више анатомско-сазнајни значај, али не само што нам то не смета, него се, шта више, та обесмишљена слова и њихове детерминанте претварају у орнамент, у лирску или музичку пратњу и, у склопу цртежа, делују као магични хијероглифи неке непрочитане азбуке која нас мами и дражи да је дешифрујемо, да нађемо неки дубљи смисао тих тајанствених слова А и Б и да прочитамо да су то можда Сулејка и Хатем из Песме над песмама, а да је у оном ситном, нечитком тексту њихова љубавна повест. Тако се, снагом незасите маште човекове, увек спремне да чује музику и да види арабеску, слова са маргине анатомских цртежа или са техничких

проналазана и **machina** у Микеланђеловим скицама, претварају у функционалну пратњу, у арабеску, ма колико да смо „свесни" да су то А и Б, рецимо, чмар и бешика.

Мирови цртежи се исчаурују, појављују из једне такве текстуалне пратње, а њихов скоро нечитак текст и хаотична слова V Z Y итд. имају не само функцију арабеске и филиграна, него и дражитеља маште.

„На танкој ивици између сна и јаве... између реалности и фантазије... на рубу... на ивици..." — то су речи које се појављују на маргинама Мирових цртежа, речи које имају и свој мисаони значај, своју тенденцију. Јер та графика тежи за том мађионичарском игром на рубу понора, воли да иде ивицом сликарства и литературе, ивицом песме и карикатуре, а сва њена драж је у тој вратоломној и опасној игри.

Уколико се ради о литерарном у Мировим цртежима, то се не односи само на фабулу, него и на једну песничку атмосферу којом су те слике прожете, но сарказам је то што никад његовим сликама не дозвољава да њима преовлада сентименталност. Карикатурални моменат није последица манира или школе, већ је последица скепсе и ироније, пре свега према својој сопственој лирској сентименталности. Миро је често подсмешљив, зато у иронији треба тражити одгонетку његових лирских симбола. Миро црпе своју инспирацију уз медијевала, из готике, а његове митске личности, његови мисионари, хазардери и мађионичари сједињују у себи средњовековни аскетизам и фанатизам са модерним веком технике и машина. На тај начин, из контраста средњовековне аскетске статичности и савремене механизоване динамичности, ствара се и један унутарњи сукоб — идејни и ликовни — у свету његових слика, хаотичност и унутарњи покрет. Јер тај контраст између аскетског и дионизијског, статичног и динамичног изазива идеју сукоба, и његов **Мисионар** на бициклу или нека митска личност у свету механизама и аутомата делују зато као карикатуре, а у исто време ти ликови као да су евоцирани из неког другог, далеког света, што им опет даје лирску драж. А тај сукоб, тај контраст, осећа се и у свакој личности понаособ. Глава је „декадентно велика" (цитат са маргина), руке лирски интониране, али немоћне у свету челичних полуга и точкова, као што су и ноге немоћно закржљале и одвикнуте од хода, али зато очуване као у детета.

Миро је самоук. Он није имао свог учитеља, он нема академску спрему; сликарство није његов „занат", зато нема ни своје школе ни свога изма. Но он познаје, без сумње, ликовну традицију која није остала без видног утицаја на његово формирање. Његов цртеж има нечег готског, „немачког", нечег минуциозног, граверски детаљног, тако да када бих покушао да тражим његове узоре, смео бих рећи да су то Дирер, а још више Лукас Кранах, Холбајн и Конрад Виц. Он има од свих њих понешто, примљено можда и индиректно, јер не смемо мимоићи утицај Дада Ђурића, који је био за Мира свакако откровење и импулс. У Мировим цртежима има нечега од Диреровог апокалиптичног кошмара и рефлексивно-лирске интонације из „Меланхолије", а у техничком погледу неке пренатрпаности детаља, од којих је сваки за себе један хијероглиф, један песнички симбол. Исто тако његови цртежи носе печат Кранахове наивне анатомије, у помало изувитопереним удовима и смелим скраћењима, чему је још више допринео утицај Конрада Вица у правцу те анатомске деформације, посебно у правцу лирске интонације руку као и у формирању облика лобање. А у свему се осећа посебно и атмосфера холбајновског фатализма и графичке море (зато су Мирови ликови већином трагичне митске фигуре, попут Дедалуса, Прометеја и Ахасвера). Најзад, његови цртежи имају и неку линеарност техничког цртања, што се нарочито огледа у перспективи, која као да је мерена инструментима, с прецизношћу црвено-белих раздељака на геодетским летвама (које је дуго носио у своме животу по Далмацији уместо сликарских ногара).

(Видици, 26. март 1957.)

■

Милован Видак

Милосав Лазаревић

□

Идеја о могућој интегралној слици или, боље речено, целовитој слици, у једном времену, чији су импулси упућени на скоро програмираном акту раслојавања свега постојећег, остаје најузбудљивији сан ове групе (групе **Медиала**, прим. ред.) чију филозофску и сликарску димензију Милован Видак, на себи својствен начин и у границама својих моћи, покушава да доведе до својеврсног финала. У свету медијалне прожетости најопречнијих екстрема, овако замишљен финалитет морао би се препознати као један нови екстрем, који би, кроз наилазећу медијално-дијалектичку ритмику, доживљавао свој преображај и обогаћење у новом тоталитету. Заправо крај или нека довршеност, поготову стваралачка, у овом случају не постоје. У том смислу морамо и тумачити Видаков исказ о незавршености или делимичној завршености његових циклуса; наиме, у њиховој радној половичности подразумевати непрекидну спиритуалну активност. Немогуће је у овом поступку одмах не запазити његову парадоксалну суштину, која је сва прожета универзалним мерилима и тежњом да се они досегну и реализују у свом апсолутном значењу и то у тренутку пуног сјаја сопствене парусије, а истовремено не осетити оно прећутно признање да је непрекидна чежња на њима, а не њихово коначно отелотворење, склоност на том сјају парусије, оно једино што је у потпуности досегнуто од стране уметника који је, баш због тога, због ове не својом вољом створене искључивости, дубоко парадоксалан.

Ови тренуци напетости подсећају на оне тренутне сваког акта веровања, али за разлику од есхатолошког циља као предмета, који свака вера поставља преда се, Милован Видак ипак дубоко зависи од света физичких структура, појима и разјашњава „материјалистичко посматрање света и његово метафизичко отуђење" да би се могао а **tempora** ослободити „реалистичког и оплођавати градитељски нагон". Сликарски сензибилитет је најспонтанији изражен у његовим скицама које нису подвргнуте маниру свршене обраде, коју Видак скоро у потпуности резервише, и то с правом, за своје основно дело „Рађање".[1]

Ликовномисаони концепт слике „Рађање" која је реализована „изводљачком техником до нестварног", замишљен је у облику садржаја или можда сценарија у дубоком значењу те речи, чија би премиса била „жудња и трагање за опречном димензијом". Ова опречна димензија је у ствари драматични чин рађања који се супротставља ништећем чину смрти (Хегелов зид). У формално стилским оквирима основна претензија Видакове слике била би да се одступи од свих варијација модерне фантастике, па и од оне ортодоксно надреалистичке, која ипак све заједно скоро перверзно завршавају са апологијом деструкције и смрти.

Уметност Милована Видака осим своје контемплативне димензије, омогућена је и прожета, такође, свешћу о постојању једне техничке цивилизације и њених материјалних чинилаца, свешћу о њиховим међусобним односима, и о основном поретку објективног света на који смо неминовно упућени и који, по речима Милована Видака, омогућује једино истинско виђење. Целовитост тог света и могућност његове хуманизације циклус „Рађање" покушава да наслути.

(Уметност, 39, 1974.)

■

1) Овај текст је рецензија Видаковог циклуса „Рађање" изложеног у галерији Графичког колектива 1974. (прим. ред.).

Синиша Вуковић

Срето Бошњак

□

Тешко је не застати пред чињеницом Вуковићеве доследности једном давно нађеном, прихваћеном, развијеном и брањеном концепту, који његово сликарство „архитектуралне надреалистике" (термин Ђ. Поповића) и специфичне семантичке основа, поставља у оквире времена, чврсто и сигурно без обзира на сва искушења која су, на плану уметности, философије и естетике, претила и њега и његову генерацију. По школовању архитекта, по образовању сликар, теоретичар уметности и критичар, Синиша Вуковић је своју уметничку физиономију формирао током шесте деценије, — пре, за време и после деловања чувене Медиале, која је успостављајући својеврстан контакт са надреализмом и метафизиком, зачела идеју о интегралном сликарству као обнови хуманистичког начела у уметности, како је то дефинисао првак Медиале Леонид Шејка. Мирећи принципе анализе и синтезе, тражећи естетски и мисаони ослонац у великом сликарству ренесансе, Медиала је враћала делу значај духовне вредности и унутарњег, људског простора, у којем се подједнако поштује облик, боја, конструкција, сике, идеја, сан и подсвест, дакле, слика као исказ тоталног садржаја стваралачке свести. Значило је то и повратак природи, реалном, али и продор у подсвесно, надреално, слободан однос према физичком, рационалном и ирационалном. Значило је то и позив на обнову стваралачке дисциплине, прихватање принципа целовитости, вишеслојности и богатства ликовног феномена, као јединства мотива и облика. „Интегрално сликарство, писао је Шејка у свом **Трактату**, подразумева такав интегритет ликовне теме где су све платформе односа, логична, алогична, индиферентна, у многобројним комбинацијама уједињене, подразумева интегритет именованих и неименованих предмета и облика. Интегрална ситуација слике са својом многоструношћу појавног и са својом целовитошћу не искључује ни једно својство предметности, већ управо на овој комплексности својства гради своје унутрашње конфликте и сагласја."

Тој породици припада и Синиша Вуковић.

Слика, дакле, није само феноменолошки једнослојни одраз, материје, она је конструкција духа, дело духа који материји даје облик, облик и значење, лепоту и садржај симболичне функције. Она није брутални исказ материјалног, али ни чисти рефлекс концепта. За разлику од реализма, који дефинише облик визибилистички једноставно и једнострано, медијална, интегрална слика, коју гради Синиша Вуковић, подразумева нужност појавног света као средства обједињавања чулног и над-чулног, разума и интуиције, ума и осећања, прошлости и садашњости, времена и простора. Слика има свој бивши живот, претходни облик егзистенције у некој идеји, у судару духа и материје, у миту, легенди, оном неухватљивом чину догађања кога називамо историјом у историји духа који је континуирана мудрост материје, њена светлост и оправдање. Зато Вуковићевом сликарству и пристају називи:

фантастично, надреално, халуцинантно, синтетично-интегрално, симболично, магично, јер оно не исказује само једну ствар и један став у једном одређеном сегменту времена. Тематски слој слике, иако постоји, није у првом плану: привидност приче само је почетак новог значења дела, које је уствари тоталитет свести пред загонетним, шокантним, бременитим јединством прошлог, садашњег и будућег. И пред јединством свих елемената света и природе, човека и животиња, живе материје и кристала, детаља и целине, ентеријера и предела, живота и смрти. Вуковић каткад у својим сликама дозива и неку бившу свест о нама, он у њу усађује могући садржај будућности, као визију, дајући тако прошлости значај садашњости. Присуство Вермера на неким сликама према томе није случајно и није само одавање почасти једном великом сликару, већ трагање за загонетнама неке бивше свести која је једном била исказана непролазном лепотом слике. Чак и више од тога, код Вуковића то је облик улажења у структуру времена пре нас, одбацивање позитивистичне једностраности и, поврх свега, тежња на универзалном.

Формално, Вуковић своје просторе гради час масивним кубусима, час кристално прозрачним облицима који се међусобно прожимају, урастају један у други, умножавању се, у неком тајанственом перспективном одламењу, без почетка и краја, неограничених димензија, као да симболишу чисто, апстрактно протицање времена. Називи неких Вуковићевих слика асоцирају атмосферу (и називе) метафизичког сликарства једног де Кирика или Кара, са елементима лунарне архитектуре која изазива мистерију проламења. Ефекат перспективе, центрично дефинисане и однос чврстих тела и празног простора, као и надреалистички остварено јединство унутарњег простора и пејсажа који се на неки чаробан начин прожимају, употпуњавају и негирају, стварају импресију јединства времена и простора, статике и динамике, трајног и пролазног, затвореног и отвореног, коначног и бесконачног. Ред и неред, мир и немир, неком чудесном вољом сликара,остварује се у хармонији целовите слике. Увођењем аморфних облика, животињске и људске фигуре, птица, биљних елемената, слика добија једну нову димензију, психичку напетост, атмосферу страха и неизвесности („Земљотрес у зоо-врту"): чврста тела пуцају и распадају се, велика кутија рађа малу кутију у неком мистичном ослобађању, динамичном таласању биљака, облака, птица у лету. Маштовите комбинације формалних елемената, неочекивани спојеви у луцидним композицијама, бизарног тематског круга („Планета животиња", „Крај без краја", „Соба чудних особа", „Звездани часовник"), са све даљим улажењем у пределе немира, својим снажним ритмовима отварају просторе неким космичким кретањима која прожимају свет и свест сликара. Крст је на овај или онај начин присутан у слици, не само

као симетрија маса, облика и композиције, већ и као принцип којим сликар уводи ново симболично значење. То може бити отвореност четири стране света, разапет човек, а место укрштења — тачка у којој све престаје, или почиње. Али, и једна једноставнија, сликарска компонента дела.

Синиша Вуковић је одолео искушењима да пред навалом агресивних облика разних праваца који су плавили просторе стваралаштва током шесте и седме деценије изневери своју визију и напусти своју поетику. Он је сачувао своје уметничко поштење и одлучно, без колебања, остао у матичним тоновима своје примарне инспирације. Он је, несумњиво, у оквиру своје естетике, налазио нова решења, уводио у дело нове елементе, дефинисао нове садржаје, али се битно није мењао. Остао је, како је о њему писао Шејка, сликар романтичне маште навикнуте на методично размишљање. Зато и сада могу да поновим давно исказану мисао сликаре Пеђе Милосављевића: „Са формалног гледишта Вуковићево сликарство почива на класичним обрасцима: на цртачком поретку, линеарној перспективи, валерским градацијама, колористичном складу између тамног и светлог и хармонијским законима... међутим, колено надреалиста и метафизичара отворило је још једна интелектуална врата за велике изласке у непознато, неслућено, у подручју мистике, хипотезе и идила између ствари и појава, за ступање на поетску и филозофску платформу."

■

Оља Ивањицки
или филозофски значај јабуке

Ђорђо дж Ђенова

□

Мада је првенствено позната као сликарка, Оља Ивањицки је дебитовала као скулптор великог талента (у Галерији Модерне Уметности у Београду налази се једна њена скулптура). У вези њене садашње изложбе потребно је баш то истаћи, јер цртежи који су овде изложени чине део једне замисли пластичне конструкције која је рођена за време њеног боравка у Сједињеним Америчким Државама, а затим годинама припремана. Мада радови који су овде изложени више имају карактеристике цртежа, како по имагинацији тако и по обради, него други који се не налазе овде, а који су више скице, ипак се са лакоћом наслућује идеја оно које они кружe, а то је заправо идеја једне покретне конструкције која представља астронаута натприродне величине пред сликом командног брода.

Међу спољним подстрецима су и они којима су, у току дугог припремања потчињене такве почетне идеје, почевши од оних уско фигуративних и повезаних за културу па до оних које су везане за саму тему, као што су недавне шетње по Месецу праћене преко телевизије, (али које би по својој природи могле да подстакну Ољу Ивањицки да ту тему поново размотри и да је модифицира наводе на такву помисао неки детаљи ових цртежа).

И није ни могло бити другачије за један темперамент тако променљив као што је темперамент Оље Ивањицки која показује своју разноликост такође и на техничком нивоу, што је лако констатовати, по самом њеном начину рада: час пером, час оловком, час пастелним бојама, а час четком; ту су линије, потези, црте, боје, мастило разних боја, сребрно доле, доле до **dripping-a**, до преноса, до шприцања, брисања, отирања, **tache-a**.

Међу разним подстрецима онај који преовлађује је драж астронаутике и метаморфозе човека у вези са њом. Због овога, нови херој нашег времена за Ољу Ивањицки је астронаут, овај техничар и освајач о коме се раније сањало а који је сада постајао стварност. Њу не интересују космички програми, ни разлози због којих се троши пуно новаца за разне подухвате. Да ли они имају научне или војне циљеве, то је ван њених трагања и она показује да не обраћа пажњу на неминован ризик дехуманизације који природно иде уз такве програме; напротив, она види то као позитиван моменат прогреса човечанства који све више води човечанство на ослобађању од замки грубог и ружног животињства, чији је амблем у њеним цртежима са лајт-мотивом често пас чувар.

Од подређености природи, која је типична за почетак стварања човечанства а који је у библијској митологији представљен као рајско стање, човек је постигао технолошку власт над природом коју астронаутика изражава на узоран начин.

Овај корак човек је могао да оствари на основу свог неприхватања природних закона и прекр-

шаја табуа својих предака. На основу свога библијска јабука може да се сматра као стожер у историји човечанства, као што заправо изгледа и Оља Ивањицки мисли, јер је једном свом цртежу, који је посветила свом пријатељу зенару, дала овакво тумачење и употпуњавање својих замисли: „Филозофски значај јабуне". Дакле, од почетка је била јабука... Одатле је почела каријера човека као освајача, оног истог човека који је сада освајеч ванземаљских простора. Јасно је да у основи таквог постављања постоји мит о човеку као механичару и механизму. Да би се уверили у то, довољно је видети ове цртеже који су често праве анатомске табле космичке ере.

Не знам да ли је Ивањицки икада добила извештај од ЦИБОРГ-а о оним експериментима који се већ годинама врше у САД, са циљем да се ојача и потенцира људски организам и његове функције уз помоћ кибернетике и посредством компликованих пресађивања и цепљења и уз помоћ апарата и инструмената подесних за тај циљ, али у многим од ових цртежа може се приметити доста тога што се односи на таква искуства.

Нема ничега необичног у томе што је Ивањицки могла да их нагласи једноставно помоћу своје естетске интуиције, оне исте која ју је довела до мита о човеку као механичару и механизму.

Изгледа да се данас нити уметности, науке и технике повезују, као што је то било и по Леонарду, који није случајно узор за Ољу Ивањицки.

Ипак данас је пропис измењен и са њим треба мењати и предмете анатомских сецирања. Данас је пропис астронаут, перфекционирани механичар и компликовани, комплексни, органски механизам, неограничених рефлекса условљених дугом обуком помоћу које се дошло до технолошког перфекционизма и лепоте а тиме се надмашила животињска несавршеност и ружноћа.

Од овог момента до идентификације просторне медицине у модерној филозофији корак је кратак. А Оља Ивањицки га чини јасно, обогаћујући га свим својим модерним, културним, оживљавајућим реминисценцијама једне напредне грађанке будућег технолошко-просторног друштва.

(1970)

Милић од Мачве

Михаило Бошњаковић

☐

Милић Станковић — МИЛИЋ ОД МАЧВЕ је, у најмању руку, необична појава у српском сликарству. Динамичан, скандалџија и присутан у свему што се око њега догађа, ушао је у јавност стварајући фаму око своје еклезијастичке мисије предпостављене концепту уметничке мисли. Дошао је из мачванског села Белотића. Завршио Академију за ликовне уметности 1959. у Београду у генерацији с којом су стигле аутентичне стваралачке снаге од почетка одељене од официјелних тенденција нашег сликарства по оригиналној филозофско-уметничкој концепцији и груписане у „Медиали".

Сигурно су многи узроци одредили уметничку физиономију Милића од Мачве те је тако без колебања и без резерве обухваћена оригиналном фантастиком и личним понашањем прилагођеним надреалистичком магијском рецепту. То је популарна личност. Пример ствараоца који, како каже Пол Казо, „не може бити човек послушан и смирен". Рано и брзо је постао познат, у Југославији и у свету, као непокорен у агресивној одбрани свог уметничког става по чему је подсећао на Салвадора Далија, али то не одвраћа пажњу од његовог уметничког дела. Напротив, личност фамозног мага ствара атмосферу мистериозног присуства силе у чијим су моћима продори у загонетни смисао Универзума и људске судбине. То појачава присуство надреалног; тј. Милић од Мачве је све прилагодио уметничком изразу. Отвара изложбе у поноћ, на необичан начин и на необичним местима за излагање као што је очево двориште и прави низ поступака који одударају од уобичајеног понашања како би разбио илузију о немогућности промене тока свакодневних предвидљивих и „разумних" ствари и како би указао на релативност владајућих вредности уопште. Не верује у могућност ликовног изражавања ван фигуративног сликарства и не мири се са присталицама апстракције. Својевремено је поручивао енформелистима — „појешћу вас за доручак!" и правио разне досетке са тенденцијом да докаже да је њихово сликарство и сликарство сродних концепција „дегенеративни" производ сликања по „обавештености из Европе". Фаворизује сликарство класичног поступка којим се постиже изузетна тактилност насликаних предмета у чему је и сам велики мајстор. Користећи се том стварно усавршеном вештином, слика лако и брзо — због чега је себи дао титулу „Патријарх патријарха у сликарству". И многе друге титуле, које је сам себи дао, као симболи треба да одреде склоности ка надреалистичкој идентификацији са тајанственим чиновима преображења — Хелиоцентрични, Ледени, Милић од Мачве, Српски барбарогеније, Костур Радованов, Начелник српских вампира, Сликар неба и земље и тако даље. Дакле, очигледно је: сликар жели да као биће срасте с једном културом, тачније са српским етосом, и да из корена тог сажимања изникне његово дело. Специфична уметничка свест и интересовање за одређену тематику дефинишу садржај његовог умет-

ничког опуса. Код њега је стваралачки процес праћен свешћу која се креће кроз историју и од ње као од „учитељице живота" узима поруке, бирајући оне што су кроз сва времена остале апсолутним истинама. Његова слика је свет од онога што се памти, зна и од онога у шта се верује. То је за њега уметничка истина. Међутим, у пракси, памћењу, знању и веровању сдузимају се остале димензије осим рационалних, те веродостојни садржаји свести изгледају опустошени, једнодимензионални и, као одраз пуке реалности, мало интересантни за уметност. Сликару остаје да прекорачи границе логике, на свој начин и према својим моћима имагинације. Милић то постиже приступајући успостављању нереалних невероватних односа међу стварима и појавама које иначе натуралистички интерпретира. Памћење, знање и веровање мешају се у неразмрсив сплет у слици где ствари лебде, стоје или на неком месту бесмислено постоје јер их је њихов створитељ повезао нитима маште и сна. Надреалистичким поступком аутоматски бележи маштовите комбинације исечака реалности и гради слику света који у једном моменту дозвољава немогуће: магичне силе укидају време остављајући легенде, митове и историју да се мешају. Уметник се својим духом расплиње изнад прошлих времена и изнад опште пролазности у којој препознаје ликове и догађаје. Додуше, многе „чињенице" узете из колективне свести народног веровања егзистирају под знаком сумње у њихову истинитост, али оне су сублимат вековног напора да се на неки начин објасне вечне загонетке Универзума. Народна, рурална свест на темељима жртве и људске патње изградила је елегичну представу вазнесења духа као вредност која једино може да надвлада пропадање материјалног света. Трагична слика света, у тренутку неког изненадног и великог разарења, саздана је од више слојева митске свести са јаким присуством прехришћанских култова везаних, врло често, за божанско или немоћно дрво. Над Мачвом плове балвани — симболи прошлих времена и потиснутих култова. Архетипска свест старинског српског села стално је присутна у његовом сликарству а визуелна пројекција те свести не одваја се од амбијента српског села. Родно село Белотић, Мачва, западна Србија, Београд, древне српске цркве одређују локацију његових ванвременских догађаја. У тој слици света, српски сељаци, понекад са светачким ореолима око главе, учествују у разним мистериозним радњама. Појављују се и вампири и још којекаква аветињска бића изашла из злослутних љуштура које прскају расипајући зло по земљи. Та васкрснута бића и вампири не излазе из гробова српских царева већ су реинкарнација маште српских сељана са представом страшног суда. Уметникова мисао од свих тих сновиђења прави слику тајанственог и мистичног догађаја са неразлученом прошлошћу, садашњошћу и будућношћу и у њој је реално и надреално сједињено. „То баш и јесте привилегија Милића од Мачве" — каже белгијски критичар Пол Казо — „што је успео да направи ту изврсну синтезу сазвежђа са овоземаљским, где се молба идентификује са надом. Најузбудљивије је то што Милићева уметност изгледа као она права, стара уметност, што још више намеће узбуђење због отуђења у којем се човек данас нашао". Његово стваралаштво, тумачено на врло различите начине, је настојање човека да победи сва зла сликајући их у оном виду у коме су она само једна небулозна визија апокалипсе чија представа, ипак, никад у историји није нанела неко зло људима.

■